

История итальянской живописи
Фрэнк Джуэтт Мэзер

A HISTORY OF
ITALIAN PAINTING

FRANK JEWETT MATHER, JR.

Содержание

[ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[Глава I ДЖОТТО И НОВЫЙ ФЛОРЕНЦИЙСКИЙ ГУМАНИЗМ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ I](#)

[О достоинстве и богатстве старой Флоренции](#)

[Взгляд Джотто на францисканскую бедность](#)

[Договор с Орканьей на создание алтарной картины 1357 года](#)

[Глава II СИЕНА И ПРОДОЛЖЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО СТИЛЯ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ II](#)

[Соннет клубу расточителей](#)

[Как Венера поступила в Сиене](#)

[Процессия по случаю завершения работы Дуччо «Величество»](#)

[Контракт на создание алтарной картины Пьетро Лоренцетти](#)

[Глава III МАСАЧЧО И НОВЫЙ РЕАЛИЗМ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ III](#)

[Вазари о Мазаччо](#)

[Леонардо да Винчи о Мазаччо](#)

[Вазари о Паоло Уччелло](#)

[Оценка фресок Балдовинетти](#)

[Глава IV ФРА ФИЛИППО ЛИППИ И НОВЫЙ СТИЛЬ НАРРАТИВА](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ I](#)

[Праздничные шествия в старой Флоренции](#)

[Процессия волхвов](#)

[Парады в 1466 году](#)

[Взгляд на покровителей Гирландайо](#)

[Глава V РАССВЕТ ЗОЛОТОГО ВЕКА: БОТТИЧЕЛЛИ И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ V](#)

[Поэзия и живопись в эпоху Возрождения](#)

[Леонардо и академическая концепция живописи](#)

[Моделирование в технике светотени как первооснова живописи](#)

[О суждении о творчестве художника](#)

[О движениях, выражающих эмоции](#)

[Этапы образования художника](#)

[Суждение против ловкости](#)

[Об использовании памяти в «Ночных стражах»](#)

[О выборочном подражании](#)

[О высоких стандартах](#)

[Об избегании резких теней и эффектов солнечного света](#)

[О наиболее приятном свете](#)

[О противовесе фигуры](#)

[О свободе в создании композиции](#)

[О рисовании внука природы](#)

[О том, что художник должен быть одиноким](#)

[Похвала Леонардо да Винчи Рубенсом](#)

[Глава VI ЗОЛОТОЙ ВЕК РАФАЭЛЛО И МИХАЭЛЬАНДЖЕЛО](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VI](#)

[Современный список великих художников до 1510 года](#)

[Микеланджело о противовесе Ренессанса](#)

[Вазари о «современном стиле»](#)

[Единство дизайна в эпоху Возрождения](#)

[Сэр Джошуа Рейнольдс о великом стиле](#)

[Кеньон Кокс о классическом духе](#)

[Конец эпохи Возрождения и наступление страха](#)

[Глава VII ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ДО ТИЦИАНА](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VII](#)

[Хвала Мантенье в эпоху Возрождения](#)

[Взгляд Тициана на Мантенью](#)

[Список лучших художников Ариосто](#)

[Список великих художников и их родственных поэтов Ломаццо](#)

[Джорджоне — Леонардо о сельских и пасторальных удовольствиях](#)

[Глава VIII ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ РЕНЕССАНСА](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VIII](#)

[«Успение Богородицы» Тициана — начало великого венецианского стиля](#)

[Аурелио Луини об импрессионизме Тициана](#)

[О прекрасной природе и античности](#)

[Джордж Фредерик Уоттс о греческих сходствах венецианской живописи](#)

[Глава IX РЕАЛИСТЫ И ЭКЛЕКТИКИ](#)

[ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ IX](#)

[Об эклектическом идеале](#)

[ПРИМЕЧАНИЯ](#)

[ГЛАВА I](#)

[ГЛАВА II. — СИЕНА](#)

[ГЛАВА III. МАСАЧЧО И НОВЫЙ РЕАЛИЗМ](#)

[ГЛАВА IV. — ФРА ФИЛИППО ЛИППИ И НОВЫЙ НАРРАТИВНЫЙ СТИЛЬ](#)

[ГЛАВА V. — БОТТИЧЕЛЛИ И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ](#)

[ГЛАВА VI.](#)

[ГЛАВА VII. РАННЯЯ ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ](#)

[ГЛАВА VIII. ТИЦИАН И ВЕНЕЦИАНСКИЙ РЕНЕССАНС](#)

[ГЛАВА IX. РЕАЛИСТЫ И ЭКЛЕКТИКИ](#)
[СОВЕТЫ ПО ЧТЕНИЮ](#)
[УКАЗАТЕЛЬ](#)
[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» «История итальянской живописи»

Это электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: История итальянской живописи

Автор: Фрэнк Джуэтт Мэзер

Дата выпуска: 20 января 2023 г. [электронная книга № 69844]
Последнее обновление: 19 октября 2024 г.

Язык: английский

Оригинальное издание: Великобритания: Stanley Paul, 1923

Благодарности: Ричарду Тонсингу и команде онлайн-корректоров <https://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ» ***

Примечание транскрибатора:

Изображение на обложке было создано транскриптором и находится в общественном достоянии.

КНИГИ ТОГО ЖЕ АВТОРА —

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ В РЕНЕССАНС

КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ

ГОМЕР МАРТИН, ПОЭТ В ЛАНДШАФТЕ

ОЦЕНКИ В ИСКУССТВЕ

ПОРТРЕТЫ ДАНТЕ



ДЖОТТО: УСПАНИЕ БЛАЖЕННОЙ БОЖЬЕЙ МАТЕРИ

Берлин

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ

ФРАНК ДЖУЭТТ МЭТЕР-младший

Доктор философии, доктор гуманитарных наук

Профессор искусства и археологии Принстонского университета



ЛОНДОН

СТЭНЛИ ПОЛ И КОМПАНИЯ, ЛТД.

31, ЭССЕКС-СТРИТ, СТРЭНД, W. C. 2

1923

Напечатано в Соединенных Штатах Америки

Б. Б. В знак дружбы

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга основана на лекциях, прочитанных в Кливлендском художественном музее в 1919–1920 годах. Там у меня были идеальные слушатели — начинающие, которые хотели учиться и были готовы следить за серьезной дискуссией. Поскольку сейчас я ориентируюсь на тех же читателей, я лишь слегка отредактировал и дополнил первоначальный рукописный текст. Откровенно говоря, это книга для начинающих. Мне пришлось опустить все, что могло бы сбить с толку новичка, в том числе многих живописцев, которые по своей сути являются восхитительными. По той же причине я по возможности избегал спорных вопросов. Однако когда мне приходилось сталкиваться с ними, я полагался больше на свои собственные глаза и суждения, чем на письменные слова других. Но я также использовал новейшую литературу, так что даже опытный читатель найдет здесь и там что-то полезное для себя.

Что касается мнений по спорным вопросам, я привел свои аргументы или личные соображения в примечаниях, которые, чтобы не загромождать текст, напечатаны в конце книги. Точно так же советы по чтению и самостоятельному изучению помещены на последних страницах, где они не будут мешать читателям, которые в них не нуждаются или не хотят их читать. Хотя я надеюсь, что книга будет востребована в классе, я в равной степени имел в виду умных путешественников по Европе и частных студентов. На протяжении всей работы я имел перед глазами такое введение в итальянскую живопись, которое было бы полезно мне тридцать лет назад, в те дни ошеломленного энтузиазма, когда я совершал свое *гранд-турне*.

АВТОР

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА	СТРАНИЦА
I. ДЖОТТО И НОВЫЙ ФЛОРЕНТИЙСКИЙ ГУМАНИЗМ	1
II СИЕНА И ПРОДОЛЖЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО СТИЛЯ	59
III. МАЗАЧЧО И НОВЫЙ РЕАЛИЗМ	109
IV. ФРА ФИЛИППО ЛИППИ И НОВЫЙ СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ	157
V. РАССВЕТ ЗОЛОТОГО ВЕКА: БОТТИЧЕЛЛИ И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ	201
VI ЗОЛОТОЙ ВЕК: РАФАЭЛЬ И МИКЕЛАНДЖЕЛО	263
VII. ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ДО ТИЦИАНА	323
VIII. ТИЦИАН И ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ	389
IX. РЕАЛИСТЫ И ЭКЛЕКТИКИ	451
ПРИМЕЧАНИЯ	473
СОВЕТЫ ПО ЧТЕНИЮ	489
УКАЗАТЕЛЬ	491

ГЛАВА I

ДЖОТТО И НОВЫЙ ФЛОРЕНЦИЙСКИЙ ГУМАНИЗМ

Флорентийский идеал массы и эмоций — его гуманизм — город Флоренция около 1300 года — положение и методы художника — общий спрос на религиозную живопись — ускорение религиозных реформ 1200 года и изменение их характера — недостаточность современного итало-византийского стиля — эксперименты по созданию нового стиля: Дуччо и сиенцы, Чимабуэ, Каваллини и «Мастер Исаак» — Джотто — Непосредственные последователи Джотто, Андреа Орканья и возвращение к скульптурным методам — Поздние панорамисты, Андреа Бонайути и Испанская капелла.

Леонардо да Винчи, стоявший на вершине флорентийского искусства, писал: «При оценке картины в первую очередь следует судить о том, соответствуют ли движения душевному состоянию движущегося персонажа». И снова он несколько иначе выразил высшие достоинства живописи как «создание рельефа (проекции) там, где его нет». По крайней мере, для Флоренции эти понятия являются авторитетными, и они вполне могут служить текстом для большей части того, что я скажу о флорентийской живописи. Придать значительным эмоциям убедительную массу — это была задача флорентийских художников с того момента, когда Джотто около 1300 года начал находить себя, до того дня, более чем два с половиной века спустя, когда умер Микеланджело. Ни один флорентийский мастер, склонный к напряженной работе, не упускал из виду эту миссию, и ни один художник, не склонный к напряженной работе, не был полностью флорентийцем. Эта двойная цель — гуманистическая, в выборе и владении эмоциями; научная, в поиске тех признаков, которые наиболее ярко выражают массу там, где ее нет — это двойное стремление Флоренция разделяла с единственным более великим городом искусства, Афинами. Таким образом, Флоренция для современного искусства является тем, чем Афины были для искусства классической античности.

В этих двух маленьких общинных республиках были открыты и доведены до совершенства все наши идеалы гуманистической красоты. Флоренция видела Бога, Его Божественного Сына, Пресвятую Богородицу и святых так же, как Афины видели богов Олимпа, полубогов и героев просто как мужчин и женщин самого благородного физического и нравственного типа. Обе согласились превозносить и идеализировать людей, которых обычно видят. Для большей красоты Афины изображали их обнаженными или слегка задрапированными; для большей достоинства Флоренция выбрала торжественную одежду римского форума. Будь то язычники или христиане, хранители морали народа должны были быть выше поспешности, возбуждения или любых мимолетных эмоций. Они должны были выражать интенсивность чувств, но чувств более сдержанных, постоянных и дисциплинированных, чем повседневные. Суждение и критика имеют такое же значение в обоих видах искусства, как и эмоциональное вдохновение. Великий флорентийский художник — мыслитель; он часто является поэтом и ученым, скульптором и архитектором, помимо того, что он художник. За его картинами всегда стоит проблема ума, и как личности величайшие художники

Сиены, Венеции и Ломбардии часто кажутся ничтожествами по сравнению даже с второстепенными флорентийцами. Мы должны знать что-то о городе, который так щедро дарил миру личностей (), и прежде чем рассматривать Джотто, первого великого художника, воспитанного Флоренцией, нам следует посмотреть на Флоренцию такой, какой он ее видел около 1300 года, будучи человеком в тридцатилетнем возрасте.

Флоренция тогда, как и сейчас, была небольшим городом с населением около 100 000 человек, но она росла. Старая вторая стена длиной около двух миль уже была снесена, чтобы построить новую стену с башнями длиной более шести миль. Вверх по Арно лесистый хребет Валломброза был таким же, как и сегодня; внизу долины зубчатые вершины Каррарских гор преграждали путь к морю. Окружающие виноградники и оливковые рощи из-за наступающего леса были менее обширными, чем сейчас, но через каждые ворота и с каждой башни можно было увидеть улыбающиеся поля, охраняемые виллами с зубчатыми стенами. В городе густо возвышались крепостные башни старинной знати, в основном сторонников иностранного императора, но их боевые вершины были уже разобраны, поскольку народ, то есть, строго говоря, правящие купеческие и промышленные классы, недавно отнял власть у старинной знати. Многие из них бежали; некоторые были изгнаны, как вскоре произошло с безрассудным сторонником императора Данте Алигьери, прекрасным поэтом любви, глупо увлекшимся политикой. Другие патриции угрюмо сидели в своих крепостных дворцах. Некоторые хитроумно добились понижения в должности и присоединились к правящим торговым гильдиям. Из этих гильдий четыре, пять или шесть крупных управляли городом, а еще десяток меньших обладали политическими привилегиями. Только члены гильдий голосовали за городских чиновников. Гильдии объединяли функции профсоюза и ассоциации работодателей, включая всех членов ремесла, от самого молодого подмастерья до самого богатого босса-подрядчика. Такая гильдия, как нотариусы, должна была быть очень похожа на ассоциацию адвокатов, а гильдия оптовых торговцев, должно быть, напоминала торгово-промышленную палату. Члены гильдий рано объединились с папой, единственным постоянным представителем принципа порядка в Италии. Папа был также оплотом новых свободных коммун против притязаний германских императоров. Таким образом, во Флоренции благочестие, свобода и процветание были взаимозаменяемыми понятиями.

Внутри узких стен кипела оживленная, соседская жизнь, полная ссор и примирений. Все знали всех. Ремесленники работали в маленьких открытых арках, которые до сих пор можно увидеть на улице Сан-Галло, на глазах и на слуху у проходящих мимо людей. Только ткацких мастерских насчитывалось 300. В те дни ни один западный город не был горже Флоренции. Ее кредит был хорош от Урала до Пентленд-Хиллз. Ее золотой флорин был повсеместным стандартом обмена. У нее были секретные способы отделки тонких тканей, которые привозились на кораблях и караванах из Гента, Ипра и Арраса; она обрабатывала шелка из Китая и превращала сырые шкуры с севера в предметы моды.

Ее гражданская гордость активно выражалась в строительстве. В период с 1294 по 1299 год она построила новый собор, великую францисканскую церковь Санта-Кроче, новую ратушу и массивные стены, которые мы видим до сих пор. Ранее среди величественных зданий у нее были только баптистерий, в котором каждого младенца сразу же крестили, и новая церковь проповедников-монахов (доминиканцев) Санта-Мария-Новелла. Рассматривая эту Флоренцию, нужно представлять себе практичное, энергичное, амбициозное сообщество, откровенно преданное зарабатыванию денег, но желающее богатства в первую очередь как шага к славе. Поскольку художник мог обеспечить славу в этом мире и улучшить положение в следующем, его состояние было желанным.

Сам художник был просто хорошим мастером. Он держал мастерскую и называл ее так — *bottega*. Он работал только по заказу. Не было выставок, музеев, академий, художественных школ, премий, торговцев. Художники скромно вступали в гильдию аптекарей (*speziali*), которые были их производителями красок, так же как современный газетный репортер вступает в типографский союз. Когда богатый человек хотел картину, он просто шел в мастерскую художника и заказывал ее, естественно, указывая тему и все, что его интересовало в ее исполнении. Если работа была важной, составлялся договор и техническое задание. Тип красок, оплата за работу или за день, объем работы, который должен был выполнить сам художник, срок выполнения, с штрафом или без — все это точно указывалось в договоре. Естественно, художник по возможности использовал своих помощников и учеников. Часто он сам делал только головы и главные фигуры. Но он создавал эскизы и тщательно контролировал их выполнение на панели или стене. Флорентийская мастерская художника не имела ничего общего с изысканностью современной мастерской художника. Она скорее напоминала магазин декоратора () сегодняшнего дня, где мастер был лишь руководителем и определял художественный вкус. Когда мы говорим о фреске Джотто, мы не имеем в виду, что Джотто нарисовал большую ее часть, так же как окно Ла Фаржа не означает, что великий американский мастер витражного искусства сам вырезал и установил стекло. Флорентийский художник должен был быть мастером на все руки, краснодеревщиком, резчиком по дереву, позолотчиком, чтобы быть способным копировать любой дизайн и самостоятельно придумывать изящные декоративные элементы. Он должен был одинаково хорошо владеть как деликатными методами темперной живописи, так и решительными приемами фресковой живописи.

Эти два метода накладывали определенные ограничения на работу и ее результаты. Краски измельчались день за днем в мастерской. У каждой краски был свой маленький горшочек. Палитры не было. Поэтому использовалось всего несколько цветов, которые почти не смешивались. Для темперной живописи хорошая деревянная доска — предпочтительно из тополя — покрывалась несколькими слоями тончайшей гипсовой штукатурки на клеевой основе и шлифовалась до гладкости слоновой кости. Затем композиция тщательно копировалась с рабочего чертежа. Золотой фон, унаследованный от мастеров мозаики, наносился чистым листом. Композиция сначала слегка затенялась и моделировалась зеленой или коричневой землей, а затем постепенно дорабатывалась цветами, разбавленными яичным или растительным белком. Краски были густыми и не поддавались быстрой обработке; вся поверхность затвердевала и становилась настолько твердой, что ретушь была затруднена. Как такой кропотливый метод мог дать столь широкий и гармоничный эффект, остается загадкой для современного художника. Это было достигнуто благодаря систематичности и самоотверженности. Хотя работа выполнялась по частям, все было заранее продумано. Темные тени и случайные блики, которые могли бы испортить общий светлый эффект, игнорировались. Желаемая красота была не природной, а эмалевой и полудрагоценной. Эти панно великолепны в своих оттенках лазури, киновари, малины, изумрудной зелени и белого, сочетающих в себе все эти цвета. Их изящество подчеркивается резными рамами, в 1300 году просто двускатными и лепными, а позднее — арочными и украшенными самыми фантастическими готическими элементами.

Если художник, работающий темперой, должен был обладать в первую очередь терпением и деликатностью, то художник, работающий фреской, должен был обладать решимостью и смелостью. Он должен был точно рассчитывать объем работы на каждый день, и весь день работы мог быть испорчен одним-единственным неловким движением руки в утомленном вечернем часе. Для фрески рабочий эскиз грубо копировался в общих чертах на штукатурной стене. Затем любая часть, выбранная для работы в течение дня,

покрывалась новым слоем тонкой штукатурки. Стираемая часть рисунка должна была быть быстро перерисована на влажной поверхности. Затем краски наносились из маленьких баночек, и можно было использовать только прочные минеральные краски, устойчивые к воздействию извести. В качестве связующего вещества использовалась просто вода. Краски впитывались глубоко в влажную штукатурку и соединялись с ней, образуя поверхность, столь же прочную, как и сама стена. Обычно краски делились всего на три категории: светлые, чистые и темные. Все было четким, довольно плоским и светлым, очень простым и красиво декоративным. Один из поздних художников, Ченнино Ченнини (работал около 1400 года), рассказывает нам, что одна голова была дневной работой для хорошего *фресканта*. Касание должно было быть уверенным, потому что один неверный штрих означал соскабливание влажной штукатурки, ее повторную накладку и начало всего сначала. Соответственно, художник-фрескант нуждался в дисциплине и методе. Ничто не могло быть дальше от современных методов вдохновения. Там, где все было систематизировано и рассчитано заранее, вы увидите, что мастер мог без опаски доверять свои эскизы ученикам, которые знали его пожелания. Каждая фреска после высыхания более или менее ретушировалась темперой, но лучшие художники делали это сдержанно, зная, что ретушь скоро сильно почернеет или отслоится.

Вот и все о методах мастерских. Теперь о том, кто делает мастерские возможными — меценате. Богатый флорентиец, естественно, хотел инвестировать в фресковую капеллу, как богатый американец инвестирует в автопарк. Учитывая изменение стоимости денег, одно увлечение было примерно столь же дорогостоящим, как и другое. Но флорентийцы никогда не считали картины роскошью. Они были для них необходимы. Они любили их. Они повышали их престиж в этом мире и улучшали их шансы в следующем. Кроме того, украшение церкви действительно увеличивало свободу и процветание Флоренции, которые в значительной степени зависели от Святого Престола. Напомним, что каждый флорентиец рождался католиком, крестился в прекрасной церкви Святого Иоанна и получал имя святого. Он верил, что этот святой может помочь ему морально и материально, что он во всех смыслах является его небесным покровителем. Почитать святого было выгодно, и лучше всего это можно было сделать с помощью искусства художника. Самый бедный человек мог иметь небольшой портрет своего покровителя, а богатый человек мог пожертвовать средства на постройку часовни и заказать изображение всех чудес своего покровителя на стенах. Подумайте также, что каждый алтарь — а их было по дюжине и более в каждой большой церкви — был святыней (☐), содержащей хлеб и вино, которые благодаря непрекращающемуся чуду мессы становились телом и кровью Спасителя; а также был реликварием или гробницей, содержащей целиком или частично тело какого-нибудь святого. Таким образом, каждый алтарь и каждая часовня, в которой он находился, требовали двойного толкования своего значения. Все, что касалось Евхаристии, должно было быть объяснено (что включало практически всю библейскую историю), и конкретная реликвия требовала аналогичного освещения. Поскольку многие верующие не умели читать, а католическая церковь всегда была милосердна в отношении проповедей, эти объяснения алтаря как чудотворного святилища Господа нашего и как гробницы конкретного святого лучше всего давались в изобразительной форме, и обычно так и делалось.

Такие мотивы для создания картин Флоренция, конечно, разделяла со всем христианским миром. Остается объяснить, почему она хотела больше картин и лучших, чем любой другой средневековый город. Она хотела больше картин в основном из-за своей исключительной гражданской гордости и процветания, она хотела лучших картин, потому что она опередила мир в направлении более тонких, более страстных и сознательных переживаний жизни, которые старая живопись была не в силах выразить.

Около 1200 года, за столетие до рассматриваемого нами периода, процветали два великих религиозных лидера, которые придали христианству новое достоинство и привлекательность. Святой Доминик со своим учеником святым Фомой Аквинским стремился сделать христианство более разумным, а святой Франциск Ассизский — более сердечным и сострадательным. Они основали два монашеских ордена с разными, но гармоничными целями. Доминиканцы призывали людей к жизни, посвященной изучению и самоанализу, привлекая человеческий разум для объяснения и оправдания вселенной в рамках христианской системы; францисканцы призывали людей к бедности, смирению, целомудрию и служению несчастным. Между этими двумя орденами — один давал свет разума, а другой — свет сердца — они преодолели ереси, которые угрожали как христианству, так и цивилизации, и вывели Церковь из ее догматического сна. Церкви больше не хватало угроз. Люди подчинялись ей теперь только при условии, что их умы были убеждены или их сердца тронуты. Во Флоренции, где рациональная проницательность и искренняя сердечность необычайно сочетались, двойной призыв был неотразим. В целом весь город либо присоединился к доминиканцам, либо стал прибежищем для францисканцев. Здесь возникла новая насущная проблема, требующая искусства, способного трогать и убеждать.

Вместе с этим религиозным возрождением и политическим и коммерческим прогрессом, о котором мы упоминали, наступило литературное возрождение. До конца XIII века такие поэты, как Гвидо Гвинизелли, Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери, настолько преобразили грубый вульгарный язык, что он стал достойным преемником латыни. Изысканность рыцарской любви пришла во Флоренцию в мелодичных стихах, и то, что поэты называли «сладким новым стилем», *il dolce stil nuovo*, в дикции предвещало появление аналогичного сладкого нового стиля в живописи. Наряду с поэтами, Брунетто Латини в «Тесоро» проявляет интерес к науке, а Джованни Виллани придает содержательность и достоинство работе летописца. Скульпторы Никола и Джованни из соседней Пизы уже уловили красоту классической скульптуры и благородную интенсивность готического севера. Все это значительно увеличило сумму прекрасных мыслей, чувств и видений, лежащих в основе всего великого искусства.

Старая живопись была неспособна выразить эти новые эмоции. Италия в так называемый «темный век» производила искусство в изобилии. Везде, где власть и порядок утверждались среди хаоса войн и угнетения, возводились величественные здания, которые украшались. Так, в Риме, где папы постепенно добавляли к духовной власти светскую, над могилами мучеников возводились великолепные базилики. В Равенне, которая в VI и VII веках была резиденцией византийских и готских правителей, великолепные церкви и баптистерии были покрыты живописными мозаиками. На Сицилии, в Мессине, Чефалу и Палермо, власть норманнских королей в XI и XII веках нашла свое выражение в церквях и гражданских зданиях величайшего великолепия, которые были украшены мозаиками греческих мастеров. Когда беженцы из долин По, Адидже, Пьяве и Брента бежали от Аттилы в венецианские болота, там снова началось великое строительство. Везде, где был могущественный примат, как в Милане, Комо, Парме, Пизе, или влиятельный аббат, как в Субьяко, Монте-Кассино, Капуе, вы найдете искусство.

Но вряд ли, за исключением, возможно, архитектуры, итальянское искусство. Мы видим спорадические провинциальные проявления, на которые издали оказывал влияние престиж Восточной Римской империи. В Константинополе был постоянный двор, торжественная цивилизация, художественное смешение традиций древней Греции и загадочного Леванта. Купцы со всего мира искали в Византии драгоценности, эмали, вышивки, парчу, резные изделия из слоновой кости и иллюстрированные рукописи. Она

была для раннего средневековья тем, чем Париж является для нашего времени — мировым центром эстетической моды (), — и ее искусные художники разъехались по всему миру как миссионеры византийского стиля. Мы видим, как они создают мозаики в Равенне в VI и VII веках, в соборе Святого Марка в Венеции с IX века, во многих римских церквях еще более раннего периода, в Палермо в XII веке и в баптистерии во Флоренции в XIII веке. Этот византийский стиль, практикуемый путешествующими греческими художниками и их бесчисленными итальянскими подражателями, является настоящей отправной точкой и началом итальянской живописи. Поэтому, изучая византийский стиль, мы лишь подражаем итальянским художникам, непосредственно предшествовавшим Джотто.



Рис. 1. Византийский повествовательный стиль около 1300 года. Деталь с мозаичных обложек книг в Кафедральном соборе Оперы.



Рис. 2. Мозаика в кафедральном соборе Пизы. Святой Иоанн, слева, работы Чимабуэ, 1302 год; Христос в хорошей византийской традиции; Богородица, справа, около двадцати лет спустя.

Византийские изображения дошли до нас в самых крупных и мельчайших масштабах — в виде больших мозаик и настенных росписей, а также на небольших панно и в иллюстрированных книгах, используемых в церковных ритуалах. И то, и другое важно. Фресковые украшения — это то, что ранний итальянский художник постоянно имел перед глазами; миниатюрные псалтири, Евангелия, лекции, хоралы и молитвенники послужили образцами, по которым он с небольшими изменениями нарисовал стандартные композиции Благовещения Марии, Рождества Христа, Поклонения Ему пастухами и царями, Его Крещения, Воскрешения Лазаря, Тайной вечери, Распятия, Сошествия в Ад, Воскресения и Вознесения. Но византийский дизайн наиболее внушителен в своей монументальной фазе. Самый беспечный путешественник все еще испытывает благоговейный трепет перед этими торжественными фигурами верховного правителя Христа (*Пантократора*) и его Матери, царицы небесной, которые изображены на лазурном или золотом фоне в окружении торжественных фигур апостолов и мучеников (рис. 2). Формы плоские, силуэты обогащены внутренним орнаментом, расположение в пространстве формальное, симметричное, в высшей степени декоративное. Повествовательные композиции меньшего размера,^[a] Рисунок 1, четко задуманы, но не обладают эмоциональной привлекательностью. По этой причине итальянцы Золотого века говорили о византийском стиле как о грубом. Это ошибка. Грубый в руках недоученных местных подражателей, стиль, сформулированный в 9 веке в Константинополе, был в высшей степени утонченным в декоративном отношении. Он был основан на замечательной системе определения цвета и тонком понимании силуэта. Контуры были отлиты в виде простых условных изгибов. Изнутри они были дополнены штриховкой и зазубренными углами из золота, которые эффектно контрастировали с плавными очертаниями. Все было сделано по инструкции и в тетради. За четыре столетия до 1300 года стиль практически не изменился, более того, он все еще жив в горах Македонии и, до революции, в России. Византийский художник редко смотрел на смертного человека с художественным намерением. Он рассматривал какую-нибудь более раннюю картину или учитывал свои собственные цветовые предпочтения. Каким бы традиционным и анемичным ни был стиль повествования, он делал все, что от него требовалось. Ничто так не служит целям авторитетной Церкви, как внушающие благоговейный трепет Христа в ломбардских, сицилийских и римских апсидах, и до тех пор, пока Церковь не чувствовала в себе ничего, кроме простого изложения своих притязаний, откровенные повествования из Священных Писаний служили любой религиозной потребности.

Все было иначе, когда под руководством святого Доминика и святого Франциска,^[a] Церковь страстно желала убедить людей. Люди вполне могли быть напуганы или даже поучены византийской картиной; никого она никогда не убеждала. Потребовалось столетие, чтобы отойти от византийского стиля, настолько глубоко он укоренился. Фактически, с 1226 года, когда умер святой Франциск, примерно до конца столетия такие художники, как Гвидо Сиенский, Коппо ди Марковальдо, Джунта Пизанский, Якопо Торрити, Джованни Косма, Дуччо и Чимабуэ, в основном переосмысливали старую византийскую манеру. Они хотели научиться достойно строить, прежде чем начать разрушать. Такой почтительный эксперимент, растянувшийся на два поколения, только доказал, что разрыв с византийским формализмом был неизбежен.



Рис. 3. Тосканский мастер около 1285 г.—*Отто Кан*, Нью-Йорк



С углублением и расширением личных, гражданских и религиозных эмоций художник обнаружил, что к нему предъявляются новые требования, которые бескровное искусство Византии не могло удовлетворить. Новая жизнь требовала новых форм для ее выражения. В скульптуре, относящейся примерно к 1260 году, мы находим изображение первой кафедры Джованни Пизано, полностью классической по своему достоинству, — родственное стремление опередить искусство живописи. Обновление приняло три формы: более консервативные умы приняли византийские формулы, но попытались усовершенствовать их в реалистическом смысле, добавить изящества к строгости. Такое умеренное развитие старого стиля закрепило характер сиенской школы и было великолепно начато ее величайшим художником Дуччо, работавшим около 1300 года. Очень красивая Мадонна этой общей тенденции находится в коллекции мистера Отто Кана в Нью-Йорке, рисунок 3. Это приписывалось весьма по-разному.^[4] Однако мне кажется, что это чисто тосканская работа Коппо или художника, родственного ему. Для более сильных духом такая реформа была недостаточной. Усовершенствуйте византийские формулы до предела — не было никакого усиления, скорее потери силы. Соответственно, такой неистовый дух, как Чимабуэ, [1-5] признанный отец флорентийской школы, лояльно принимает византийскую традицию, но стремится, чтобы ее жесткие манеры выражали новые религиозные страсти. Временами ему удается справиться с этой непростой задачей - разлить молодое вино в старые бутылки. Его великая Мадонна на троне во Флоренции, рис. 4, с торжественными ангелами в сопровождении и мрачными патриархами под ее троном, возможно, была написана еще в 1285 году. Он верен старой монументальной традиции — сродни Христам и Марии на мозаиках - и по своему впечатляющему богатству является одной из самых величественных вещей, созданных в этом столетии. Оно демонстрирует покорность своего создателя, но лишь частично его силу. У нас вряд ли есть его рука, но, несомненно, отголосок его влияния на трагическое распятие в музее Санта-Кроче. Это момент агонии, и мощное тело корчится под гвоздями, в то время как голова погружается в смерть. Это может быть изображение сотен подобных крестов, которые стояли высоко в воздухе на потолочной балке перед алтарем, на виду как у проповедника, так и у его прихожан.

Где-то около 1294 года Чимабуэ был призван в Ассизи, чтобы украсить церковь, в которой был похоронен святой Франциск. Его частью были хоры и трансепты верхней церкви. В крестовом своде он изобразил четырех евангелистов, на стенах он изобразил истории о святых Петре и Павле, легенды о Богородице, сцены из Апокалипсиса, гигантские фигуры архангелов и Голгофу, цифру 5, которая является одним из самых трогательных выражений христианского искусства. Потрескавшиеся и почерневшие, их свет становится темным из-за химических изменений, эти настенные росписи сохраняют огромную силу и достоверность. Византийские формы приобретают парадоксальную прочность, как у бронзы. Конвульсии фигуры Христа отражаются в диких жестах скорбящих женщин и перепуганных евреев. Это момент землетрясения и вскрытия гробниц; космический ужас и отчаяние пронизывают это место. Работа затруднена и груба, но полностью выразительна. Чувствительный японский критик и светский человек Окакура Какудзо раньше считал эти закопченные фрески в трансептах францисканской базилики высшей точкой всего европейского искусства, которая должна, по крайней мере, побудить туриста и студента еще раз взглянуть на эти потрепанные и выцветшие шедевры. Недавно на стене хора была обнаружена надпись с датой 1296 года, которая решает давний вопрос хронологии. Верхняя часть работ в трансептах и хорах, должно быть, велась несколькими годами ранее, и все убранство Верхней церкви было произведено примерно между 1294 и 1300 годами. Чимабуэ умер около 1302 года во

время работы над апсидальной мозаикой в Пизе, где Святой Иоанн изображен его рукой, рисунок 2. Он привнес жизнь и страсть в итальянскую живопись, как его младший современник Джованни Пизано - в итальянскую скульптуру. Недостатком Чимабуэ — благородства духа — была вера в то, что старая живописная форма может вместить новые нахлынувшие эмоции.



Рис. 5. Чимабуэ. Голгофа. Фреска.—Верхняя церковь, Ассизи.

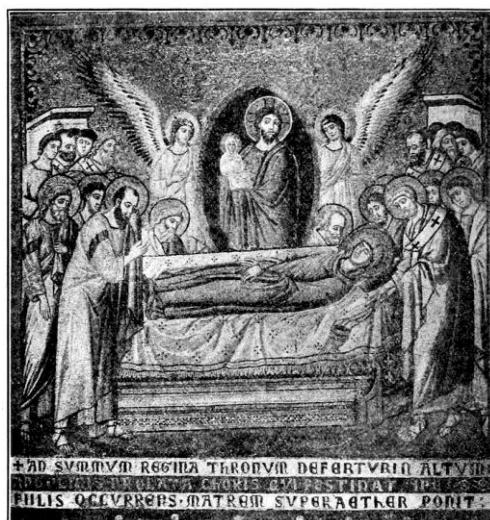


Fig. 6. Pietro Cavallini. Успение Пресвятой Богородицы. Мозаика. —S. M. в Трастевере, Рим.

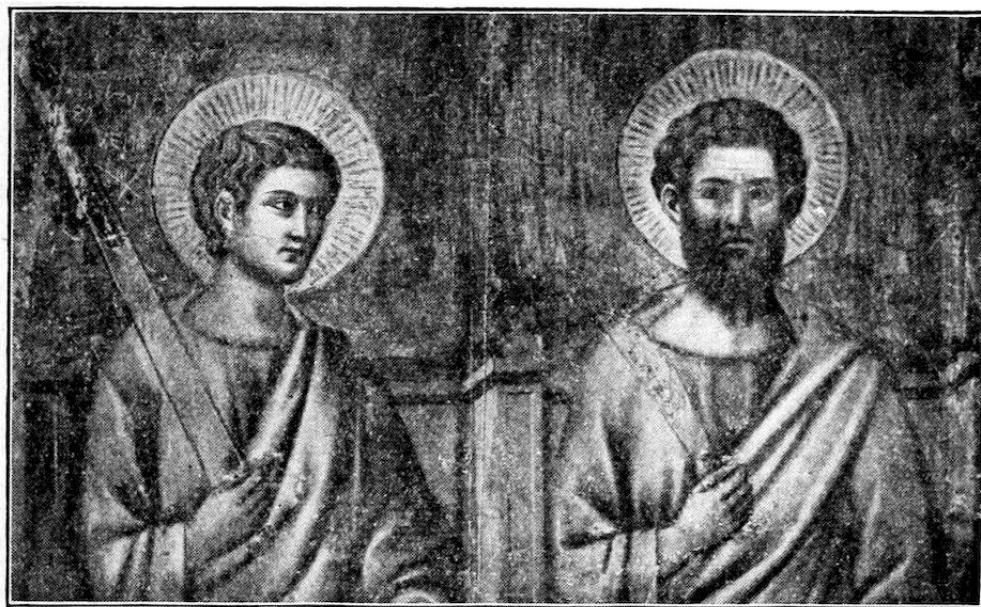


FIG. 7. Pietro Cavallini. Апостолы, фреска из фильма "Страшный суд".—Санта-Чечелия-ин-Трастевере.

Более холодные духи, как это часто бывает, легче находили правильный путь. Открытие было сделано в Риме, где скульптурные колонны, арки и саркофаги, языческая настенная живопись и раннехристианские мозаики объединились, чтобы продолжить урок классического гуманизма. Замечательная семья декораторов Космати; с такими современниками, как Якопо Торрити и Филиппо Русути, начинают очень осторожно освобождаться от византийских оков. Но это был художник Пьетро Каваллини^[1], который более полно осознал ту славу, которой был Рим. В 1291 году он спроектировал для церкви Санта-Мария-ин-Трастевере Мадонну и четыре мозаичных сюжета с Младенцем Христом. Здесь мы видим новую графическую форму, рисунок [6](#). Византийские крючки и штриховки, которые были совершенно фальшивыми по форме, уступают место разумной структуре в светлых и темных тонах, волосы больше не растрепаны и не вьются, они уложены в скульптурные локоны, драпировки больше не напоминают паутину, а образуют широкие классические складки. Все эти усовершенствования можно отметить в более полной форме на фреске "Страшный суд", которая недавно была обнаружена в церкви Санта-Чечилия, рис. [7](#). Здесь головы Христа и Апостолов хорошо выполнены в тщательно распределенных светотенях, а драпировки напоминают эллинистические скульптуры. Но в целом ремонт холодный и академичный. Каваллини может сказать немногим больше, чем византийцы, но и это немногое он говорит с гораздо большей серьезностью и правдивостью. Он был проницательным и трудолюбивым, но не тонким или сильным духом. Его более поздняя работа в Неаполе - в церкви Донны Реджины, около 1310 года — показывает, что, когда он выражает сильные эмоции, он становится просто беспокойным. Тем не менее, он восстановил в итальянской живописи нечто большее, чем намек на отборный натурализм старого Рима, и в этом его достаточная слава. В работах таких современников, как неизвестные художники, изображающие головы пророков на фресках в Санта-Мария-Маджоре в Риме и истории Исаака в Верхней церкви в Ассизи, больше силы и знаний, чем у него.^[2] Они демонстрируют решительное и разумное стремление привлечь массы света и тени, а также стремление восстановить серьезность раннехристианских мозаик. Неудивительно, что некоторые критики приписывают юному Джотто такие драматичные и великолепно выполненные фрески, как "Предательство Исаа", рис. [8](#), но искусство слишком зрелое для любого молодого художника. Мы скорее имеем дело с великой личностью римского воспитания, которая

проложила путь Джотто. Кавалькасель предполагает, и я думаю, справедливо, что флорентиец Гаддо Гадди, возможно, выполнил часть этой работы. Но мы можем с уверенностью называть этого великого художника только “Мастером Исаака”.

Подводя итог, можно сказать, что было три пути, все несовершенные, открытые молодому и прогрессивному художнику, который, подобно Джотто ди Бондоне, формировал стиль примерно в 1300 году. Он мог бы, как и сиенец, уклониться от темы страсти и натурализма, сделав выбор в пользу изящества, он мог бы повторить великое приключение своего мастера Чимабуэ, пытаясь привнести эмоции в старые непригодные формы, или он мог бы, подобно Пьетро Каваллини, позволить эмоциям позаботиться о себе самим и академически работать над улучшением структуры, драпировки, света и тени. Его выбор был абсолютно судьбоносным для современной живописи, и я хочу, чтобы вы почувствовали, что этот вопрос стоял перед ним вполне осознанно и ярко, поскольку большую часть своей юности он провел скромным ассистентом в базилике Ассизи, где бок о бок писались фрески в неистовой тосканской манере Чимабуэ и в величественном римском стиле мастера Исаака. Его решение состояло в том, чтобы совместить достоинства двух манер — стремиться, как и его учитель, к искренности и глубине эмоций, но воплощать это в новых и более благородных формах римской школы. Это решение практически определило характер христианского искусства в Италии — оно должно было быть теплым и гуманистичным, но в то же время возродить большую часть того абстрактного благородства, которое старый Рим унаследовал от Греции. Таким образом, итальянская живопись с самого начала приобрела классический отпечаток, который, будучи верной себе, она никогда не теряла. В фундаментальных представлениях о красоте нет реальной разницы между Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи, Рафаэлем, Тицианом, Микеланджело.



Рис. 8. “Учитель Исаак”. Исаив перед Исааком. Фреска.—Верхняя церковь, Ассизи.

Джотто ди Бондоне,^[4] согласно лучшей информации, которой мы располагаем по спорному вопросу, родился в 1266 году в деревне Колле, в прекрасной долине Муджелло. Его народ процветал, а его путь был гладким. Я не вижу причин сомневаться в очаровательной легенде, рассказанной Гиберти, о том, что Чимабуэ нашел мальчика Джотто на обочине дороги, усердно выцарапывающего на грифельной доске контуры

овцы, и что это было началом их общения. В любом случае, мы можем предположить, что он рано поступил к Чимабуэ подмастерьем и в конце концов отправился с Мастером в Ассизи шлифовать краски, чистить кисти и рисовать под руководством. Находиться в тот момент во Францисканской базилике означало находиться в величайшем творческом центре мира. Мне кажется вероятным, что Джотто сыграл значительную роль в написании сюжетов из Ветхого и Нового Завета в нефе, и я полагаю, что мы можем найти его самые ранние рисунки на некоторых фресках верхних рядов. В "Оплакивании тела Христова", например, удивительным образом сочетаются энергия Чимабуэ и достоинство Каваллини, и в более поздней версии Джотто на ту же тему в Падуе есть значительные отголоски этой композиции. Традиция также приписывает Джотто, возможно, правильно, Воскресение и Пятидесятницу на стене у входа.^[8]

После 1296 года, согласно вполне достоверному сообщению Вазари, молодой Джотто взял на себя руководство работой новоизбранного францисканского генерала Джованни даль Муро. Какую долю он сыграл в жизнерадостных и по праву любимых историях святого Франциска,^[9] в нижнем ряду нефа, вызывает серьезные споры. Из двадцати восьми задействованных фресок мне кажется очевидным, что первая и последние три написаны художником, более близким к сиенской традиции, то есть Nos . II-XVIII включительно спроектированы Джотто в стиле приведенных выше ветхозаветных историй и нарисованы им с определенной помощью, а остальные в значительной степени вдохновлены Джотто, но выполнены в его отсутствие и без его окончательного контроля. Что более важно, так это разнообразие и живость этих повествований. Молодой Джотто свободен в импровизации, поскольку он не занимался стандартными библейскими сюжетами, и настроение его легко меняется. У нас есть милосердие, когда святой Франциск отдает свой плащ нищему, в идиллическом пейзаже; семейная ссора, когда святой Франциск отрекается от своего отца, рис. 9; колдовство в изгнании бесов из Ареццо; странная смесь омерзения и колдовства, в Испытании святого Франциска Огнем перед Солданом, рис. 11; великая благочестивая сосредоточенность, в хористах на обряде колыбели; сильный физический аппетит, в Чуде весны; чарующая смесь благоговения. и юмор в Проповеди птицам, цифра 10; суровая трагедия в смерти рыцаря Челано.



Рис. 10. Проповедь птицам.—*Верхняя церковь, Ассизи.*



Рис. 9.—Святой Франциск отрекается от Своего Отца.—*Верхняя церковь, Ассизи.*



Рис. 11. Святой Франциск перед Солданом.—*Верхняя церковь, Ассизи.*

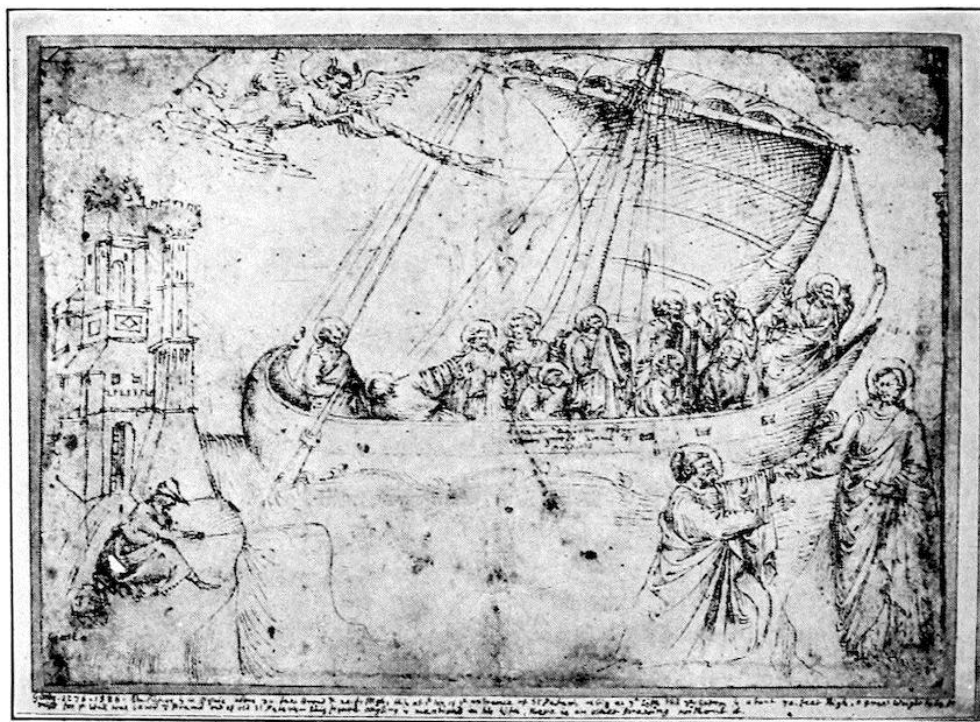


Рис. 12. Ранняя копия эскиза мозаики Джотто "Навичелла". Сравните рис. [31](#).—Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Джотто по-прежнему остается главным образом энергичным иллюстратором. Он пока нечувствителен к композиции. Он часто небрежно разделяет свои группы, создавая для каждой пейзажный или архитектурный фон в византийской манере. Его повествование отрывисто и лишено ритма. Его чувство формы уже сильно и растет, но в нем мало легкости и стиля фресок Исаака чуть выше. По своей жизненности истории святого Франциска знаменуют большой прогресс, но им не хватает серьезности и изысканности баланса, присущих лучшим фрескам.

Именно в Риме молодому Джотто предстояло расширить и усовершенствовать свое искусство. Он был призван туда незадолго до 1300 года, чтобы создать великую мозаику, изображающую Христа, идущего по Галилейскому морю рядом с разбитой бурей лодкой апостолов. Он возвышался над внутренним монастырским порталом старого собора Святого Петра и много раз перемещался при перестройке церкви, и с каждым переездом его реставрировали, так что то, что мы сейчас видим на паперти, полностью переделывается. По некоторым фрагментам старой мозаики и старым эскизным копиям, рис. [12](#), мы можем судить, что "Навичелла", как любили называть ее итальянцы, была сложной композицией огромной драматической силы, логическим завершением экспериментов в Ассизи. Наша лучшая версия Нависеллы - адаптация Андреа Бонайути, рисунок [31](#), для свода Испанской часовни, 1365 год.

Но Джотто вскоре пришлось отказаться от поверхностного метода рассеянного и добродушного повествования в пользу лаконичного и массивного стиля, сродни скульптурному рельефу и испытавшего глубокое влияние античности. Арки и колонны Императорского Рима преподают свой безмолвный урок, простые и благородные формы Каваллини и его безымянных соперников показывают, как живопись может соперничать со скульптурой в смысле массы и реальности. С проблемой изображения массы на плоской поверхности Джотто боролся страстно и триумфально. С гениальностью, равной которой не было у немногих художников, он постиг истину о том, что проблема художника-фигуристки в изображении пространства заключается главным образом в том, чтобы выразительно передать массу. Если вы убедите глаз в осязаемости ваших

предметов, разум предоставит пространство для локтей и воздух для дыхания. Нет необходимости имитировать коробку, как это часто делали сиенские художники. Художник, способный передать убедительное ощущение массы, может обращаться с аксессуарами и перспективой с максимальной свободой, в соответствии с внутренним законом своего дизайна. Художник, который в первую очередь думает о своем пространстве, во всех отношениях больше привязан к меньшим вероятностям. Должно быть, Джотто много думал о подобном, прежде чем выработать свой новый стиль в Падуе.

После своего возвращения из Рима Джотто некоторое время прожил во Флоренции и примерно в 1304 году написал гигантскую мадонну, ранее находившуюся в Трините, рис. 13. Он впечатляет своей массой, вызывает восхищение сосредоточенным выражением лиц сопровождающих его ангелов, насыщен цветом, но, к несчастью, огромная фигура загромождена балдахином. Джотто все еще немного неуверен в передаче пространства и прилагает хорошие, хотя и неприятные усилия, чтобы передать глубину, несмотря на ограничения золотого фона. При всем своем благородстве и нежности, это ни в коем случае не такое хорошее украшение, как великая Мадонна работы Чимабуэ, рис. 4, которая висит неподалеку в Уффици.

Вскоре Джотто с триумфом справился с проблемами пространства и массы. Богатый гражданин Падуи Энрико Скровеньи планировал построить новую часовню в честь Благовещения Пресвятой Богородицы. Несомненно, он желал упокоения души своего отца, поскольку его отец был известным ростовщиком. Данте без промедления отправляет его в ад вместе с другими спекулянтами. Энрико Скровеньи построил свою часовню рядом с руинами римской арены и посвятил ее 25 марта 1305 года. Часовня Арены представляла собой кирпичную коробку с бочкообразными сводами внутри — великолепное пространство для художника-фресколога. Джотто изобразил на нем самый благородный цикл картин, известный христианскому искусству. Над аркой алтаря он изобразил Вечного, окруженного раскачивающимися ангелами и внимающего встречным мольбам о Справедливости и Милосердии в отношении обреченного человечества, с Архангелом Гавриилом, безмятежно ожидающим вести, которая должна принести Христа в лоно Марии и спасение на землю. Это пролог. Напротив, на стене у входа, находится эпилог — страшный суд, где Христос восседает на троне в качестве Верховного Судьи среди апостолов, а праведники отделяются от нечестивых. Среди праведников вы можете увидеть Энрико Скровеньи, представляющего часовню трем ангелам.

Боковые стены разделены на три ряда картин с богато украшенными бордюрами полосами и основанием из скульптурных фигур, символизирующих семь добродетелей и пороков. История читается сверху вниз. Под лазурным сводом и еще немного в изгибе расположены истории детства Пресвятой Девы — в часовне нет ничего более простого и величественного, чем эти.^[10] Средний ряд посвящен ранним деяниям Христа, от его рождения до изгнания ростовщиков из храма. В нижнем ряду изображены Его Страсти, завершающиеся чудом Пятидесятницы. Много позже ученик Джотто дополнил рассказ "Последними днями Богородицы" в хоре. Таким образом, повествование в самом широком смысле представляет собой жизнь Девы Марии, включая жизнь ее Божественного Сына, и обе жизни объединены в вечную схему вещей прологом, в котором показан смиловившийся Бог, и эпилогом, в котором показан теперь уже безжалостный Христос, дарующий человечеству блаженство и горе на всю вечность.

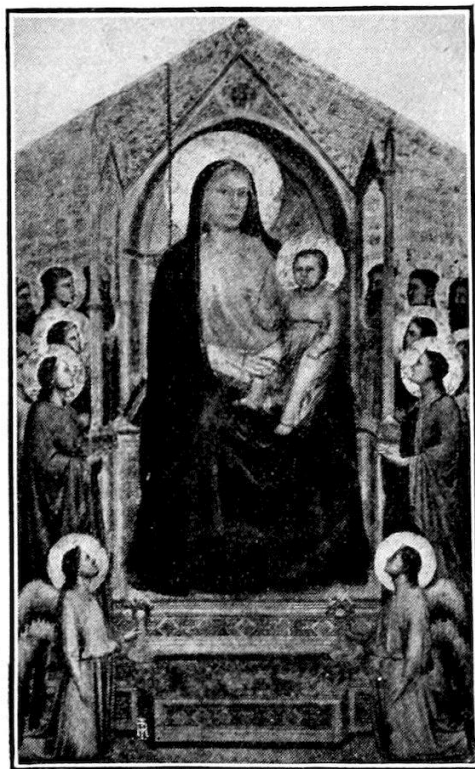


Рис. 13. Джотто. Мадонна на троне.—Уффици.

Первым впечатлением посетителя часовни будет чувство благоговения, дополненное радостью от самых красивых цветов. Преобладают белые классические драпировки. Они окрашены в розовый, или бледно-голубой, или серо-зеленый цвет. Некоторые старые эмали обладают тем же свойством, из-за которого самые великолепные малиновые, синие и зеленые цвета кажутся просто фольгой на фоне белых масс переднего плана, которые, по-видимому, подразумевают все положительные цвета. Именно эта яркая и оригинальная цветовая гамма, сочетающая малиновый и лазурный цвета с фиалками и зеленью, создает прекрасную композицию из того, что в противном случае было бы шахматной доской.



Рис. 13а. Святые Иоахим и Святая Анна у прекрасных ворот Джотто.—Арена, Падуя.



Рис. 14. Джотто. Полет в Египет.—Арена, Падуа.

Затем глаз увидит великолепных людей, серьезно занятых торжественными действиями. Здесь страннейшее сочетание страсти и приличия. Посмотрите на нетерпеливого старика, который прижимает к себе свою жену перед массивными городскими воротами, пока она нежно ласкает его, рис. 13а, обратите внимание на твердую мягкость бородатого священника, который держит на руках кричащего младенца перед алтарем, отметьте ощущение напряжения и спешки, когда мать и ребенок верхом на осле, рис. 14, старик и слуги толкают и тащат их за собой. Или опять же, какая зловещая сила в сцене, где три еврейских судьи вымогают деньги у изможденного, бородатого, нервного мужчины. Вам не нужен демон, похожий на летучую мышь, подсказывающий ему, что это главный предатель Иуда, Рис. 15. Затем следует странная, безмятежная композиция процессии, в которой Дева Мария возвращается домой в окружении своих друзей под торжественную музыку, рис. 16. У него есть ритм, как у фриза Парфенона. Возможно, ваш взгляд дольше всего задержится на сцене, где у бледного тела мертвого Христа женщины причитают с протянутыми руками или ухаживают за изуродованным телом, в то время как бородатые мужчины, привыкшие к суровости жизни, стоят в немом сочувствии, сложив руки, рис. 17. Именно так и должно выглядеть Евангелие. Как Джотто показывает каждое чувство, доводя его выражение до предела и там останавливаясь, так что идиллия и трагедия, преданность и гнев, предательство и верность, страх и отвага, каждое сохраняет свой надлежащий и отличительный аспект, в то время как все они облечены общим достоинством и благородством. Возможно, вы никогда не видели искусства, одновременно столь разнообразного и трогательного, и, тем не менее, столь монументального, и вам вполне может быть любопытен его метод.



Рис. 15. Джотто. Иуда, предающий Христа.—Арена, Падуя.

Вы сразу увидите, что эти композиции задуманы скульптурно. Каждую из них с малейшими изменениями можно было бы высечь из мрамора. Действительно, семь Добродетелей, изображенные на рисунке [18](#), и семь Пороков, выполненных монохромно на дадо часовни, являются прямой имитацией скульптуры. Фигуры Христа и Богородицы на протяжении всей жизни имеют одинаковый размер и обычно расположены в одной плоскости. Пейзажи и архитектурные элементы расположены просто как рамки или фон для групп фигур. Фигуры, когда позволяет сюжет, облачены в драпировки классического покроя. Выражение передается не столько лицами, которые имеют однородную готическую напряженность, сколько движением всей фигуры и особенно рук. Формы довольно приземистые и массивные, но в то же время по-домашнему грациозные. Ничто не сравнится с перспективой и небольшим вниманием к расстоянию, тем не менее фигуры обладают убедительной объемностью и серьезно перемещаются в достаточном пространстве. Все это благодаря самому совершенному рисовальному мастерству. Джотто упрощает свое видение; то, что его волнует, - это выпад плеча или осанка бедра, отклонение спины от таза, выпуклость грудной клетки, равновесие головы на шее и ее прикрепление к плечам. Все эти существенные массовые явления он представляет с помощью простейших линий направления, широких масс света и тени, часто просто перетягивающих линий драпировки, которые говорят о форме под ними. Пещерные люди поняли бы Джотто, как и современные постимпрессионисты. Лаконичность, экономичность, сила, массовость - вот технические качества работы, а человеческая пронизательность и нежность - ее изящество. Как хорошо заметил великий критик-аналитик Бернард Беренсон, эта картина максимально вызывает к нашим тактильным ощущениям, мощно пробуждая все наши воспоминания о прикосновениях и представляя нарисованные знаки как множество быстро схватываемых ключей к реальности. Мы имеем дело с великолепно продуманной стенографией. Ни один художник ни до, ни после этого не тратил столько сил и не проявлял более заметной изобретательности, чем Джотто в капелле Арены.



Рис. 16. Джотто. Богородица, возвращающаяся со свадьбы.—Арена, Падуя.



Рис. 17. Джотто. Оплакивание Христа.—Арена, Падуя.

Он был посвящен 25 марта 1305 года, когда Джотто было почти сорок лет, и, вероятно, в день посвящения он был расписан не полностью, поскольку многие драпировки были позаимствованы у собора Святого Марка в Венеции, чтобы покрыть, предположительно, еще не изображенные части стен. Джотто прожил около четырех лет в Падуе, привез туда свою семью, принял изгнанного поэта Данте и не слишком пристойно шутил с ним по поводу своего собственного уродства и уродства своих детей. Представляется достаточно вероятным, хотя и не уверенным, что он последовал за изгнанным папой в Авиньон около 1309 года и провел несколько лет на юге Франции. Несомненно лишь то, что к 1312 году он снова был во Флоренции и что, найдя собственное решение проблемы мессы в капелле Арена, он с тех пор спокойно остановился на своем открытии, никогда больше не был таким напряженным и провел последние годы жизни над новой проблемой — проблемой декоративной симметрии.



Рис. 18. Джотто. Надежда.—Арена, Падуя.

Первый эксперимент в направлении создания более изысканного и сложного стиля был проведен в крестовых сводах Нижней церкви Ассизи, непосредственно над могилой святого Франциска. Сюжетами были три добродетели францисканского обета — Бедность, Целомудрие и Послушание — со святым Франциском во славе ангелов. В этих великолепных треугольных композициях буйствуют аллегория и символизм, и нам не мешало бы вспомнить пронизательное замечание Хэзлитта о “Королеве фей” Спенсера — “аллегория не кусается”. Действительно, об этом можно забыть из-за сияния лазури, зелени мха, розово-розовых и темно-фиалковых тонов, из-за восхитительного контраста свободно составленных групп с замысловатой геометрической формальностью богатых бордюров. Однако полностью игнорировать аллереорию означало бы забыть о намерении учителя. Лучше всего мы можем насладиться этим в великой композиции: Святой Франциск женится на своей Госпоже Бедности, рисунок [18a](#). Группа новобрачных стоит на центральной скале, Христос служит священником, святой Франциск надевает кольцо на костлявую руку изможденной, но странно обворожительной невесты, одетой в одну рваную одежду. Ее босые ноги проглядывают сквозь сухо разрисованное розовое дерево без цветов. Два мальчишки у подножия небольшого утеса стоят, готовые побить камнями столь неподобающую невесту. От центральной группы вправо и влево по нисходящей кривой расходятся серьезные группы ангелов. В нижнем углу, слева, молодой человек отдает свой богатый плащ старому нищему, в то время как ангел указывает на новобрачную: Бедность принимается. В правом нижнем углу другой ангел пытается задержать молодого человека, который с презрительным жестом проходит мимо в компании двух дородных священников: такие отвергают бедность. С вершины большого треугольника руки Бога нисходят, чтобы приветствовать двух ангелов, один из которых

предлагает плащ, данный нищему, а другой - модель церкви, которая является великолепным покровом для тела Святого. Фантастическую красоту этого и сопутствующих ему изделий можно оценить только на месте. Ни одна фреска Италии не превосходит их по красочности цвета и совершенству состояния. Это самый красивый изображенный готический потолок в мире, возможно, самый фантастически красивый из всех фигурных потолков, какими бы они ни были.



Рис. 18а. Giotto. Мистический брак святого Франциска с бедностью.—Нижняя церковь, Ассизи.

Из-за того, что фигуры немного изящны, выражение немного сентиментальное, а пропорции довольно произвольно подобраны для соответствия требованиям изогнутых пространств, многие хорошие критики, включая Вентури и Беренсона, отрицают принадлежность этих композиций Джотто. Один из них, "Святой Франциск во славе", явно уступает по дизайну и качеству. Что касается остальных, то мне кажется, что дизайн может быть выполнен только Джотто, в то время как исполнение в основном принадлежит очаровательному ассистенту, чьи работы на этом потолке и в других местах этой церкви заставляют нас пожалеть, что мы не знаем его имени. Ни один художник средних лет с устоявшейся репутацией, вероятно, не взялся бы лично за грязную и утомительную работу по росписи потолка фресками. Если мы правы, предполагая, что Джотто, возможно, спроектировал этот потолок вскоре после своего возвращения из Авиньона, скажем, после 1312 года, ему должно было быть около пятидесяти лет, и у него был штат хорошо обученных помощников. Действительно, с этого времени мы можем предположить, что он скорее руководил работой других, чем рисовал сам. Такой взгляд позволит нам принять за школьные работы многие прекрасные картины, в оформлении которых Джотто отказала слишком строгая критика. Например, восхитительная "Коронация Богородицы" в Санта-Кроче, Флоренция, кажется мне полностью разработанной Джотто и логичным следующим шагом после францисканских аллегорий, хотя на панели может быть мало реальной живописи мастера, а его личный вклад, возможно, был ограничен небольшим рабочим рисунком. Действительно, единственное

из более поздних панно, на котором, кажется, прослеживается его настоящая ручная работа, - это прекрасное изображение Успения Пресвятой Богородицы в Берлине, фронтиспис, который был написан для церкви Огниссанти.

Примерно в этот период, я думаю, мы можем установить несколько распятий во флорентийских церквях, не задаваясь слишком узким вопросом, принадлежат ли они мастеру или ученым. Джотто создал исключительно благородный типаж. Христос больше не корчится в агонии, как на "Распятиях" Чимабуэ. Он мертв, его голова спокойно опущена на мощную грудь, а тело расслаблено. Концепция гуманистична. В основном испытываешь жалость, растягивая на кресте то великолепное, что представляет собой тело человека. Вероятно, самое раннее из этих распятий находится в Санта-Мария-Новелла, а самое прекрасное - в Сан-Феличе. Примерно в 1320 году мы можем установить расчлененную *Анкону*, написанную для кардинала Гаэтано Стефанески, которая первоначально стояла на главном алтаре собора Святого Петра в Риме. Потускневшие фрагменты, которые вы все еще можете увидеть в ризнице, более великолепны по цвету, чем любая другая картина темперой. Вероятно, только центральные панели с изображением Христа и Святого Петра на троне принадлежат кисти Джотто, боковые панели, изображающие мученичество Петра и Павла, вполне могут быть спроектированы и выполнены опытным помощником, который выполнял аллегории в Ассизи.



Рис. 19. Джотто. Наречение имени святого Иоанна Крестителя.—Часовня Перуцци, Санта-Кроче.

До сих пор мы видели Джотто странником. Ассизи, Рим, Падуя, Римини были рады оказать ему честь, но, по-видимому, Флоренция получила от него лишь несколько работ. У нас есть записи о фресках в Бадии, которые, возможно, были ранними работами. Именно украшение великой францисканской церкви Санта-Кроче, построенной Арнольфо, наконец-то напомнило о Джотто и вызвало в памяти его самые совершенные работы. Он завершил в трансептах Санта-Кроче четыре капеллы и столько же алтарных частей. Фрески были побелены в 16 веке, а панели разбиты и утрачены. Но в прошлом веке с двух часовен соскребли побелку, и там мы можем увидеть, насколько позволяют порча и перекраска, шедевры ранней флорентийской школы. Мы можем разумно предположить, что датой создания этой работы является где-то около 1320 года, когда Джотто было почти шестьдесят.

В часовне, принадлежащей благородному семейству Перуцци, Джотто разместил на боковых стенах три истории из жизни святого Иоанна Крестителя и еще столько же из жизни святого Иоанна Евангелиста. Фигуры великолепны, их позы величественны; драпировки величественны и пышны по классической моде. К объему и рельефу здесь предъявляют меньше требований, чем в Падуе. Джотто прошел стадию эксперимента в том, что касается формы, стал менее напряженным и более непринужденным. Нет ничего более величественного в часовне, чем представление младенца-крестителя своему отцу, который временно лишился чувств, рис. 19. Симеон серьезно пишет имя Джон; Элизабет со своей обожающей группой сопровождающих осторожно предлагает жизнерадостного ребенка взору его отца. Жесты медленные, четкие, решительные. Группа красиво заполняет квадратное пространство, не загромождая его. Композиция, в отличие от широко расположенных падуанских рисунков, объединена в единую массу.

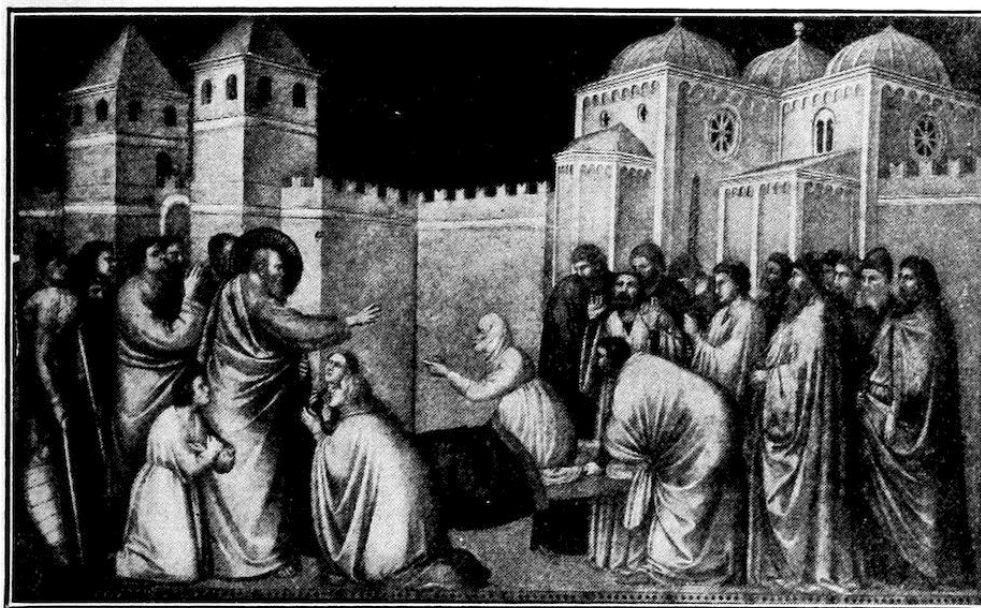


Рис. 20. Джотто. Воскрешение Друзианы святым Иоанном.—Часовня Перуцци, Санта-Кроче.

На празднике Ирода со скромно танцующей Саломе Джон Рескин^[ш] в раздражительной, но важной маленькой книжке “Утра во Флоренции” разразился лишь хвалебными речами. Что примечательно в этой сцене, так это ее общая благопристойность и жалкая нерешительность слабого короля.

Но наиболее совершенным рисунком как таковым является чудо Воскрешения Друзианы святого Иоанна Богослова, рис. 20. Даже надпись перед прекрасным романским городом реализована адекватно, хотя и очень просто. Жест апостола обладает величественной силой, контраст массивных, прямых, похожих на колонны форм старейшин с резко согнутыми формами Друзианы, ее скорбящих и несущих носилки превосходно придуман, а резкий портрет калеки слева добавляет нотку реальности, ни в коей мере не умаляя достоинства сцены. У нас есть работа в великом стиле, масштабно задуманная, с теплотой прочувствованная, воплощенная в сложную и удовлетворяющую симметрию. “Вознесение святого Иоанна” имеет еще более серьезный и объемный ритм. Золотой век Рафаэля и Тициана мало что может добавить к этому, кроме незначительных изяществ.

В соседней часовне семьи Барди Джотто, как мне кажется, чуть позже написал шесть историй святого Франциска и четыре фигуры великих францисканских святых: святого

Людовика Французского, святого Людовика Тулузского, Святой Клары и святой Елизаветы Венгерской. Над входной аркой он установил анимированное изображение святого Франциска, получающего стигматы, раны Спасителя. Почти тридцатью годами ранее он написал этот сюжет для церкви в Ассизи и для алтарной части, которая перешла из Пизы в Лувр. Сравнивая жесткие, угловатые фигуры более ранней композиции и их плохо подобранные аксессуары с этой простой и прекрасно сбалансированной композицией, вы можете увидеть, как далеко Джотто продвинулся в направлении изящества, и вы не преминете также отметить, насколько трагичнее более ранняя и менее продуманная работа.

Впервые в капелле Барди Джотто задумал оформление боковых стен как единого целого. От заостренных люнетов наверху, через три композиции на каждой стене, проходит архитектурная ось, иногда произвольно наложенная, вокруг которой симметрично распределены фигуры. Часто сцена представляет собой ширму с выступающими крыльями, как в "Святом Франциске перед султаном Марокко", или аналогичную переднюю площадку, как в "Трауре по святому Франциску". Будет полезно сравнить историю святого Франциска, отрекшегося от своего отца, рис. 21, с тем же сюжетом в Ассизи. Вы, наверное, помните, что святой Франциск, когда его отец упрекнул его в опрометчивом акте милосердия, снял с себя одежду, затем бросил ее к ногам отца и укрылся под рясой епископа Ассизского. В более ранней версии архитектурный фон делит композицию надвое, возможно, добавляя ей интенсивности, но не радуя глаз. Здесь, в поздней версии, прекрасное здание, видимое в перспективе, объединяет две группы и служит вершиной декоративной оси всей боковой стены.



Рис. 21. Джотто. Святой Франциск отрекается от своего Отца. Сравните рис. 9.—Часовня Барди, Санта-Кроче.

Еще более примечательным является контраст между святым Франциском, выдерживающим Испытание Огнем перед Солданом, рис. 22, изображенным в Ассизи и Флоренции. Мы имеем дело не только с огромным прогрессом в декоративной композиции, поскольку аксессуары в Ассизи были тривиальными и фантастическими; не только с прогрессом в направлении изящной симметрии и более массивных и впечатляющих форм, но и с полным изменением моральной точки зрения. В Ассизи Султан - людоед, подвергающий себя жестокому испытанию. Мусульманские священники

- трусливая кучка магов, позорно ускользающих, святой Франциск - мрачный фанатик. Во Флоренции Солдан - благородный и гуманный джентльмен, пораженный неразумным испытанием, выпавшим на долю его мудрых людей. Мусульманские врачи - великолепные ученые, неохотно уклоняющиеся от несправедливого испытания, святой Франциск - бдительный маленький энтузиаст, наполовину злорадствующий по поводу замешательства, которое он внес во вражеский лагерь. Отнюдь не обладая ортодоксальными чувствами, старый Джотто, гуманистический Джотто, кажется, почти принимает или, по крайней мере, видит в этом языческую сторону. Тот, кто написал мужественную поэму против излишеств и лицемерия францисканского идеала бедности, теперь способен критиковать более экстравагантную пропаганду самого святого.

Эта критика допускает всю нежность и сочувствие, что можно увидеть на знаменитой фреске, изображающей оплакивание тела святого Франциска, в то время как его душа возносится на небеса, рис. 23. Опять же, Джон Раскин - ваш лучший интерпретатор этой картины, которую, в конце концов, нужно только увидеть. Он сочетает в себе все качества, к которым стремился Джотто — теплоту, живость, изобретательность, неожиданность в деталях повествования; массивность и достоинство отдельных форм; и декоративную симметрию, одновременно монументальную, формальную и восхитительно разнообразную.

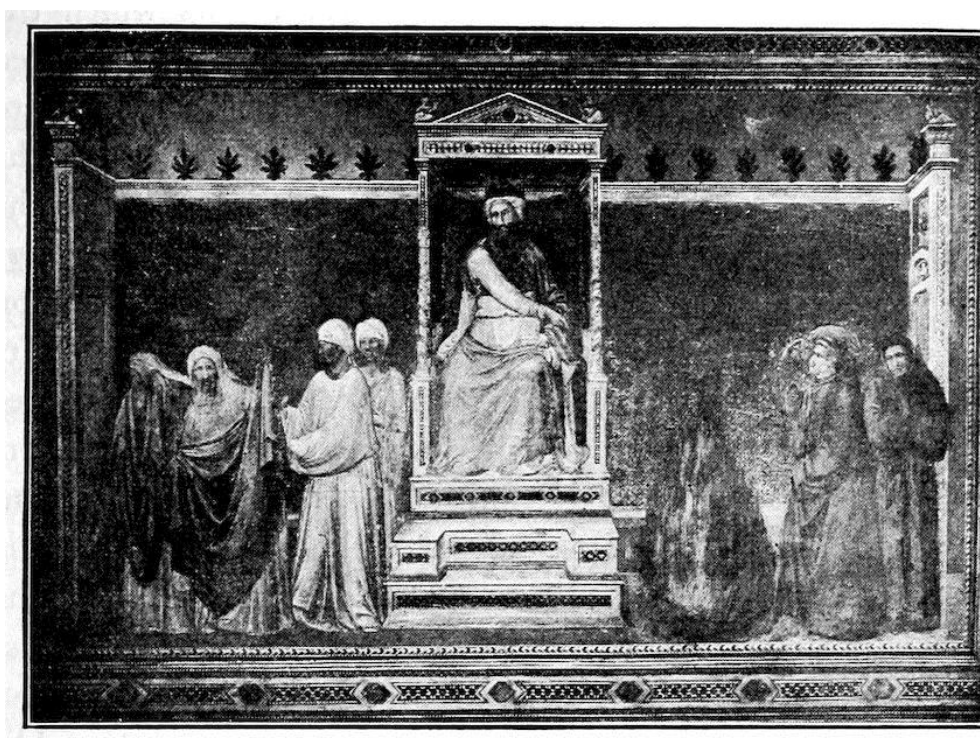


Рис. 22. Джотто. Святой Франциск перед Солданом. Сравните рис. 11.—Часовня Барди, Санта-Кроче.



Рис. 23. Джотто. Смерть святого Франциска. — Часовня Барди, Санта-Кроче.

Этой благородной и глубоко прочувствованной композицией мы фактически прощаемся с Джотто. Ибо, хотя он прожил еще много лет, работы его преклонного возраста в значительной степени утрачены. В часовне в Ассизи, посвященной святой Марии Магдалине, сохранились прекрасные фрески, в создании которых он, несомненно, сыграл ведущую роль. С 1330 по 1333 год он работал в Неаполе у короля Роберта Анжуйского. От этого визита не осталось ничего, кроме нескольких остроумных шуток, которыми художник обменялся с королем. В 1334 году Флоренция отозвала его и сделала *капоместро* кафедрального собора. Джотто спроектировал похожую на цветок башню, которая слегка возвышается рядом с храмом Богоматери Цветка, изобрел и, возможно, вырезал в мраморе определенные рельефы на основании, представляющие ремесла людей, но не дожил до завершения строительства самой красивой из колоколен. Задача была выполнена его учеником и художественным руководителем Таддео Гадди. В последние годы Джотто задумал обширные композиции религиозного и политического характера для общественных зданий Коммуны. В Барджелло, тюрьме-крепости Вождя Народа, были аллегории сильного и слабого государства. Эти великие символические узоры являются своего рода недостающим звеном между Джотто и художниками-панорамистами, которые следовали за ним. Мы можем найти отголосок этой утраченной работы в Гражданских аллегориях в Палаццо Пабблико в Сиене. Их делал в момент смерти Джотто сиенский художник Амброджо Лоренцетти, который преданно изучал великого флорентийского мастера. От последнего этапа творчества Джотто не осталось ничего, кроме нескольких фигур на потрепанных фресках в Барджелло, которые содержат идеализированный портрет юного Данте, рис. [24](#), и милостивое Успение Пресвятой Богородицы в Берлине, фронтиспис.



Рис. 24. Джотто. Данте, взятый с разрушенной фрески в Барджелло.

Незадолго до смерти Джотто тиран Милана позаимствовал его у Флоренции. Вскоре Джотто вернулся, чтобы рано умереть в 1337 году, когда ему было семьдесят лет. Практически в одиночку он создал итальянскую живопись. Он вдохнул жизнь и тепло в холодную академическую реформу римских художников. Он выразил максимум чувств, не жертвуя достоинством. Он разработал красивые и впечатляющие формы композиции, в которых гармонично сочетались симметрия и контраст. Он овладел выражением массы на плоской поверхности с уверенностью и энергией, которые ни один художник раньше даже не представлял себе, и с тех пор мало кому удалось сравниться с ними. Он предсказал и проложил путь во всех видах реалистической живописи фигур.

Флоренция, оставаясь верной себе, могла лишь повторять Джотто на том или ином этапе его деятельности. В своем непринужденном и жизнерадостном настроении она продолжает метод рассказов Джотто о святом Франциске в Ассизи, в мистических размышлениях и символизме она должна опираться на аллегории над могилой святого Франциска и на утраченные политические фрески; в своем настроении напряженного поиска реальности она может лишь повторить падуанскую главу стремлений Джотто, в редкие моменты видения и реализации она просто начнет с того места, где закончились фрески Джотто в Санта-Кроче.

Как бы ни оценивали Джотто, а лично я не вижу более великого художника в списках истории, его, бесспорно, величайшее достижение; ибо ни один другой художник, достигший так много, не начинал с такого малого. Не было никакого преувеличения в том, что Лоренцо Гиберти расценил появление Джотто как возрождение искусства, которое было похоронено на протяжении веков. Действительно, именно размеренный классицизм искусства Джотто составляет его величие — его нежную и ясную разумность, его суровую, но дисциплинированную силу. Сенека или Марк Аврелий поняли бы это прекрасно, как и сам Джотто, благодаря своей мягкой мудрости и остроумию, был бы желанным гостем на сабинянской ферме Горация. В своей широкой и гибкой проницательности, в своей любви к человечеству, в своем ясном понимании целей и готовом принятии ограничений, в своем пафосе без преувеличения, в своем конструктивном мастерстве без показухи, в своей простоте без обнаженности он является подлинным и незаменимым связующим звеном между красотой Греции и Рима и

красотой итальянского Золотого века. Знать его - значит знать почти все, что необходимо о старой европейской живописи, не знать его - значит не иметь даже зачатков художественного образования.

Джотто оставил много последователей, ^{ital.} ни один из которых вообще не понимал его величия. Как и его друг Данте, им отдаленно восхищались, но по-настоящему любили лишь урывками. Такой проникательный человек, как художник-биограф Вазари, расточает похвалы Джотто за его более тривиальные изобретения — например, Младенцу Христу, вырывающемуся из рук первосвященника. Таким образом, последователи Джотто неразумно выбирали из его великого достижения то, что сам мастер оценил бы меньше всего — его простые контуры без значительной массы, его разнообразие и живость без его теплоты и сдержанности. Сами по себе они добавили сложности. Скудная экономия лучших работ Джотто никогда бы не понравилась Флоренции в целом. Требовалось что-то более богатое и веселое, больше похожее на саму флорентийскую жизнь, какой она стала после общего ослабления нравов после чумы 1348 года. Его летописец, автор “Декамерона”, вполне соответствует новому духу. Лучшие из молодых художников действительно обладают чем-то от менталитета Боккаччо — его легким прикосновением, его очарованием, его панорамным богатством, его текучей и недисциплинированной грацией. Так возникает то, что я мог бы назвать панорамным стилем фресковой живописи — поверхностный, полный эпизодов и аксессуаров, все еще религиозный по тематике, но приземленный по духу, часто умно задуманный и очень поверхностно ощущаемый. Эти художники не постигли ни смысла рисунка Джотто, ни красоты его декоративных формул, они видели только его разнообразие и энергию. Тем временем великий сиенский художник Амброджо Лоренцетти, глубокий поклонник Джотто, разработал благородно эффектную форму живописи, в которой декорации были продуманными и реалистичными. Он много рисовал во Флоренции около 1334 года, и его новинки привлекали новых людей. Таким образом, мы обнаруживаем, что фресковая живопись тяготеет к живописному направлению, а панноная живопись следует тому же курсу более консервативно — не только во Флоренции и Сиене, но и по всей Северной Италии.



Рис. 25. Ассистент Джотто в Ассизи. Бегство в Египет. Сравните рисунок [14](#).—Нижняя церковь, Ассизи.

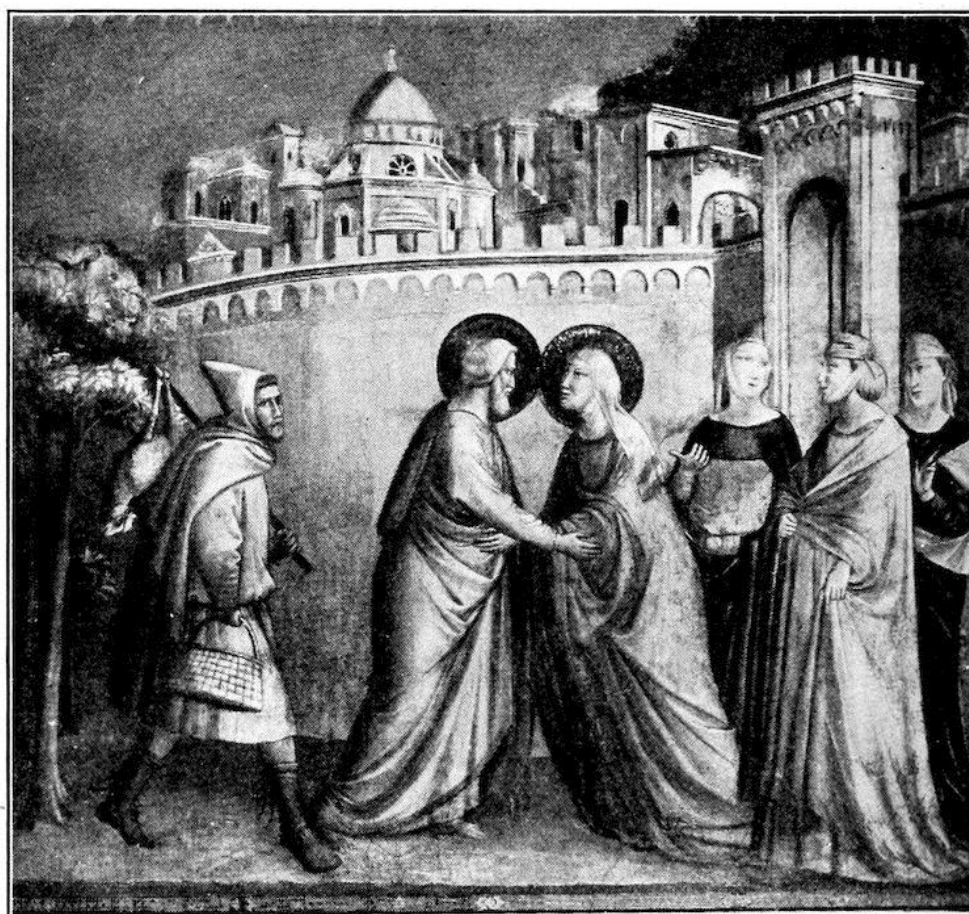


Рис. 26. Таддео Гадди. Святой Иоаким встречается со святой Анной. Сравните рис. 13а.— *Часовня Барончелли, Санта-Кроче.*

Многие из ближайших учеников Джотто для нас - просто имена. Мазо, которого скульптор-комментатор Гиберти похвалил за его мягкость, Стефано, которого он назвал "обезьяной природы", Пуччо Капанна — их работа, должно быть, находится в Ассизи, но критике не удалось четко выделить ее. Безымянный мастер, исполнивший францисканские аллегории в Ассизи и оформивший рассказы о днях юности Христа в соседнем правом трансепте, является наиболее совершенным и индивидуальным последователем Джотто. Он работает с изяществом, пафосом, роскошью и декоративной широтой. Он - Джотто со сглаженными углами. Сравнивая "Бегство Святого семейства" Джотто в Египет с более поздней версией в Ассизи, рис. 25, мы можем понять разницу между мастером и ученым. Джотто бесцеремонен, суров, благороден; полет через скалистое ущелье создает ощущение срочности и опасности; композиция устремляется вперед, как таран линкора. В версии "В Ассизи" полет превратился в привлекательную семейную экскурсию по романтической долине; настроение нежное, очаровательное, неопределенное. Момент из эпоса превратился в идиллию. Этот мастер никогда не упускает случая выразить мечтательную поэзию, и в таких композициях, как "Избиение невинных" и "Голгофа", он обладает подлинным пафосом. Он именно такой, каким мог бы стать Джотто, если бы пропустил напряженный падуанский этап и стал декоратором без предварительной дисциплины рисовальщика. Есть основания полагать, что эта работа была выполнена продавцом Джотто, который в течение многих лет руководил украшением Нижней церкви в Ассизи вместо Джотто. Я полагаю, что некоторые работы из "Детства Христа" относятся к 1330-1335 годам.

Таддео Гадди - более определенная и менее приятная личность. Он был крестником Джотто и его помощником в течение двадцати четырех лет, предположительно с 1313 по 1337 год, а также его художественным душеприказчиком. Будь то панно или фреска, он был замечательным мастером; в темпере - прекрасным колористом. Его панно широко разбросаны, около десяти находятся в Соединенных Штатах; его фрески, все, что нам нужно отметить, находятся в Санта-Кроче. В капелле Барончелли, сразу после смерти Джотто, Таддео закончил эти фрески о ранней жизни Богородицы, повторяя темы, которые Джотто использовал как в Падуе, так и в других местах самого Санта-Кроче. Его способ конкурировать с Джотто заключается в том, чтобы все перемешивать, добавлять и перемешивать. Сравните встречу Анны и Иоакима у прекрасных ворот в "Двух мастерах"; Джотто в Падуе серьезен, благороден, проникновенен; как он различает мужественную хватку старого мужа и нежные объятия жены — насколько радикальна концепция, но в то же время ясна и величественна. Бедный Таддео, с другой стороны, объединяет священную пару прыжками современного танца, рис. 26. У него нет ни мозгов, ни почти никаких чувств, только живая и совершенно непринужденная изобретательность. Несколько восхитительных маленьких панно с историями о Христе и святом Франциске, которые он сделал в мастерской Джотто для дверей гардеробов ризницы Санта-Кроче, напоминают нам о том, как жаль, что он когда-либо перестал быть интерпретатором замыслов великого человека. На фреске "Испытания Иова" в Кампо Санто, Пиза, он кажется почти великим художником. Предположительно, он работал по эскизам своего покойного мастера. По крайней мере, у него было определенное критическое чутье, поскольку на встрече художников в Сан-Миниато около 1360 года он сказал Андреа Орканье и остальным членам компании, что со времен Джотто живопись постоянно приходила в упадок и приходит в упадок с каждым днем. Он передал свое звуковое мастерство сыну, Аньоло, который украсил хор Санта-Кроче легендами о Кресте. Он

сохранил панорамный стиль до конца 14 века, практикуя его с большим вкусом, чем его отец, добиваясь изящества без особой внутренней натуры или силы.

Более поздний современник Джотто, Буонамико Буффальмакко,¹³¹ похоже, унаследовал кое-что от силы Джотто, но идентификация его работ очень неопределенна, и он живет для нас главным образом как вопиющий шутник на страницах итальянских писателей-историков.



Рис. 27. Джоттино. Депонирование—Уффици.

От другого современника и, возможно, исследователя Джотто, Бернардо Дадди, у нас есть много панно и несколько фресок в Санта-Кроче. Он замечательный мастер и искренний иллюстратор, в пределах своих возможностей, очень грамотно применяющий к панно что-то от панорамного реализма Амброджо Лоренцетти. Плодовитый художник, его изящно отделанные маленькие панно встречаются довольно часто. В Америке хорошие образцы находятся в Нью-Йоркском историческом обществе, в коллекции Платта в Энглвуде и более монументальном произведении в коллекции Джонсона в Филадельфии. Он прожил далеко за серединой века.

Джоттино, которого, возможно, следует отождествлять с учеником Джотто Мазо, обладает более тонкой душой и необычными запасами пафоса. Его лучшая работа - алтарный фрагмент Отложения, рисунок ²⁷, написанный около 1360 года для церкви Сан-Ремиджио во Флоренции, а ныне находящийся в Уффици. Обращает на себя внимание предпочтение отдельных фигур и вертикальных линий, а также заботливость сопровождающих их дарителей. Подобные качества тонкой точности и рассеивания присущи фрескам в Санта-Кроче, которые изображают Чудеса папы Сильвестра. Нотка женственная и скорее сиенская, чем подлинно флорентийская.

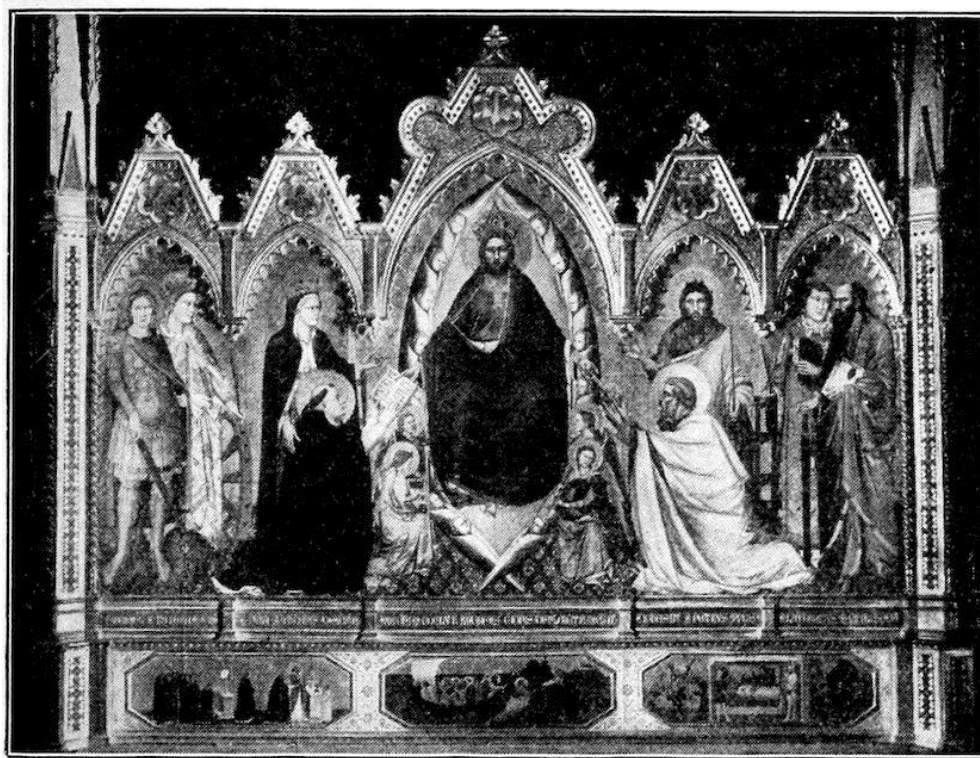


Рис. 28. Андреа Орканья. Христос наделяет властью святого Петра и святого Фому Аквинского. —Капелла Строцци, Санта-Мария-Новелла.

За пределами *боттеги* Джотто появились редкие продолжатели его традиций. Такой художник расцвел примерно в середине века в лице Андреа ди Чоне, более известного под своим прозвищем Орканья. Он был скорее скульптором и архитектором, чем художником, человеком достоинства и силы, поэтом и мыслителем. Хотя он и не был учеником Джотто, он с восхищением изучал работы этого мастера и стремился воспроизвести их массивность. Его резкость он в значительной степени отвергал. Вместо того чтобы набрасывать драпировки в общих чертах, он тщательно прорисовал складки по образцу; ему нравилось рассматривать панель и стену как единое целое, где Джотто принял традицию членения; он придавал своим лицам большую нежность и время от времени пробовал ракурсы и стремительность жестов, которых Джотто бы избегал. К несчастью, самые важные фрески Орканьи погибли. Мы можем понять его благородство по алтарю, который он закончил и датировал 1357 годом, рис. 28, для часовни семьи Строцци в Санта-Мария-Новелла. Официальность композиции заслуживает внимания, как и величественная нежность Мадонны. Речь идет о Христе, делегирующем свою Силу и Мудрость соответственно святому Петру и святому Фоме Аквинскому.

В той же часовне фигура Христа, склонившегося над облаком и делающего величественный жест, предвещающий конец света и Судный день, рисунок 29, вероятно, спроектирована Орканьей, как и более крупные фигуры ниже. Перед нами одна из самых свободных и грандиозных концепций того периода. Прекрасный рай, похожий на сад, и причудливый и изобретательный ад на боковых стенах - работы брата Орканьи, Нардо ди Чоне. Настроение менее мрачное, чем у Орканьи, разнообразие имеет большее значение. Головы святых отличаются нежнейшей красотой. Нардо обладает многими качествами художников-панорамистов, но без присущей им беспечности. Он представляет собой компромисс между строгостью Джотто и размытостью его собственного времени. Он неустанно работал до 1366 года, а его младший брат Якопо и его подражатель Мариотто продолжили эту манеру почти в новом столетии.

Орканья, возможно, была более разносторонней, чем предполагали критики. Недавно обнаруженные фрагменты фресок в Санта-Кроче, рис. 30, демонстрируют невероятную силу, которой не обладал ни один другой флорентиец. Тема - несчастные люди во время эпидемии, взывающие к Смерти, чтобы положить конец своим горестям. Вся фреска должна была бы изображать Смерть, проходящую мимо них и поднимающую косу для процветающих и счастливых людей за ее пределами. Вся сцена присутствует на знаменитых фресках Пизанского Кампо Санто, которые, хотя традиционно приписываются Орканье, несомненно, вдохновлены сиенцами. О них мы поговорим позже. Уединенное положение Орканьи во Флоренции напоминает нам о том, что художественная преемственность редко передается от мастера к ученику, но от великой души к великой душе через посредственность.



Рис. 30. Андреа Орканья. Они призывают Смерть напрасно. Фрагмент с разрушенной фрески "Триумф смерти". —
Санта-Кроче.



Рис. 29. Андреа Орканья. Верхняя часть фрески Страшного суда.—*Капелла Строцци, Санта-Мария-Новелла.*

Джорджо Вазари считал Герардо Старнину (действовавшего до 1400 года) важным связующим звеном между Джотто и эпохой Возрождения, и если профессор Суйда прав, приписывая Старнине фрески "Легенда о Святом Николае" в капелле Кастеллани, Санта-Кроче, то Вазари был совершенно прав. Об этом загадочном ученике Антонио Венециано, работавшем в Испании, мы действительно почти ничего не знаем. Но фрески Святого Николая обладают мрачностью и серьезностью, которые отсылают к Джотто, и вместе с тем тщательным сочетанием света и тени, которое предвосхищает Мазолино и Мазаччо. Тем временем собственные великие композиции Джотто во все еще не уменьшившемся великолепии и впечатляющей были готовы преподать уроки глазу и разуму, которые могли бы правильно их прочесть. Еще до того, как ушли такие поздние художники-панорамы, как Никколо ди Пьетро Герини, Мариотто ди Нардо и Спинелло Аретино, этот глаз уже был занят в лице сурового маленького мальчика из Сан-Джованни-ин-Вальдарно. Возможно, его уже называли Мазаччо за его неопрятность. Он должен был перестроить Джотто и создать величественный стиль эпохи Возрождения.

Вряд ли можно ожидать простого перечисления тех художников, которые умело использовали панорамный метод. Все они, как один, следовали сиенскому повествовательному стилю. Заметными были бы некоторые приезжие из других городов, Джованни да Милан, Антонио Венециано и Спинелло Аретино. Это типичные декораторы последней четверти 14 века.

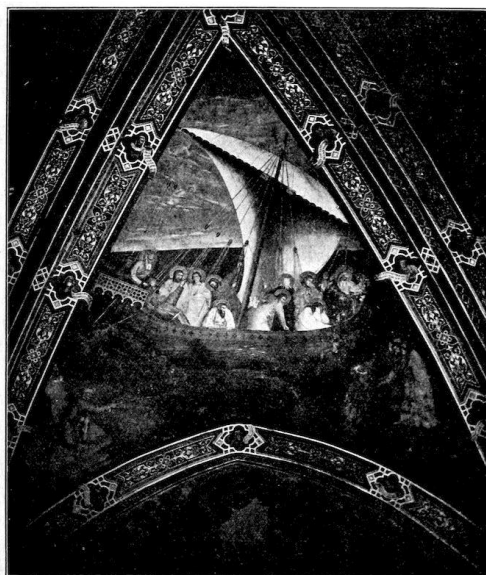


Рис. 31. Андреа Бонайути, фреска "Навичелла", точная копия мозаики Джотто в соборе Святого Петра в Риме.—
Испанская капелла.

Нам лучше сосредоточить наше внимание на самом замечательном образце флорентийского панорамного стиля - убранстве испанской часовни, здания капитула при доминиканской церкви Санта-Мария-Новелла.^[4] Работа была начата Андреа Бонайути в 1365 году, как мы знаем из недавно обнаруженного документа. Как украшение это восхитительно, хотя и довольно поверхностно. Художник рассматривает свои пространства как единое целое, отказываясь разрезать их на продолговатые части по прежней моде. Он легко и со вкусом рисует на своих больших поверхностях, обладает талантом к иллюстрации и тонким чувством цвета. Великая Голгофа над триумфальной аркой поражает своей необъятностью; треугольники крестового свода, включая энергичную расшифровку "Навичеллы" Джотто, рисунок [31](#), выполнены с ясностью и мастерством; знаменитая композиция доминиканского богослова святого Фомы Аквинского, возведенного на трон над свободными искусствами и науками и их представителями в истории, сочетает в себе почти византийскую формальность и величие с красотой и изобретательностью в деталях. Но этот метод лучше показан в украшении напротив, которое представляет две земные власти, папу и императора, восседающих на троне в равной степени и поддерживаемых представителями духовных орденов и светских сословий, рисунок [32](#). Группа, символизирующая правильное управление обществом, согласно средневековым представлениям, установлена перед церковью, которая вполне точно показывает, каким должен был быть Флорентийский собор в то время. Высоко в арке находится цель всех земных устремлений — Небеса с Христом, восседающим на троне среди ангелов; алтарь с агнцем перед Ним, символизирующим Его жертву; Его Мать, преклонившая колени как заступница за человечество. Врата Рая со Святым Петром в сопровождении наивно установлены над церковью на чем-то вроде воздушного плота. Ниже представлен новый реалистичный штрих - усеянная вилами линия холмов, окружающих Флоренцию. Настоящим проводником к присутствию Святого Петра всегда является доминиканский монах, обычно подразумевается сам святой Доминик — основатель и воинствующий евангелист ордена, поскольку святой Фома Аквинский был его систематическим теологом. В нижней части картины святой Доминик опровергает еретиков, которые в отчаянии разрывают свои нечестивые книги. Вверху он тщетно умоляет беспечных джентльменов развлечься в апельсиновой роще; еще выше он ведет истинно кающихся к Небесным вратам. У подножия бдят трости

домини (неудачный каламбур для доминиканцев). Мораль фрески такова: счастлив мир, который доверяет свои мирские и религиозные дела императору и папе римскому, а свои личные религиозные проблемы доминиканцам. Это своего рода прославленный плакат ордена.

В своей жизнерадостности, разнообразии, сложности и легком очаровании он является прекрасным примером панорамного стиля. Ему недостает всякой серьезности, будь то в композиции или в прорисовке фигур. Но его сказочное изобилие и легкость сделали его с тех пор, как он был написан, одним из самых популярных украшений в Италии. Его успех свидетельствует о том вкусе, с которым приходилось бороться немногочисленным дисциплинированным художникам четырнадцатого века. Подобные препятствия всегда были судьбой художника, который достаточно дорожит своим искусством, чтобы практиковать его сурово.

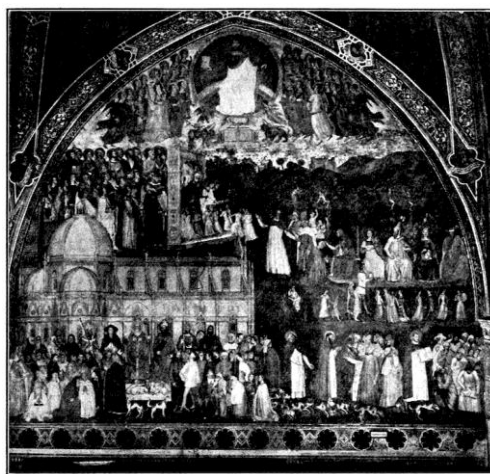


FIG. 32. Andrea Bonaiuti. Доминиканская аллегория Церкви и государства. Фреска.—Испанская часовня.

Работы легкого и поверхностного характера Испанской капеллы Флоренция производила в изобилии в течение двух поколений после смерти Джотто. Его верный, но туповатый ученик Таддео Гадди, как мы видели, мрачно предвидел падение искусства живописи. Но как у великой личности развлечения и даже расточительство редко надолго затмевают высшую цель, так и Флоренс была достаточно велика, чтобы какое-то время потакать своей слабой стороне. Если бы Таддео Гадди был более умен или даже полон больших надежд, он бы увидел, что должны появиться новые мастера и что вскоре во Флоренции появятся картины, на которые Джотто, вернувшись на землю, будет смотреть с тем смирением, с которым он когда-то смотрел на мраморных богов Рима, с той понимающей симпатией, которую он питал ко всем своим смертным собратьям.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ I

О ДОСТОИНСТВЕ И БОГАТСТВЕ СТАРОЙ ФЛОРЕНЦИИ

Джованни Виллани, *Historie*, XII, 4, сожалеет об утрате приличий с приходом французов и герцога Афинского в 1342 году, но богатство увеличилось.

“Раньше одежда [флорентийцев] была самой красивой, благородной и утонченной из всех наций, на манер римлян в тогах”. Очевидно, внешний вид вещей благоприятствовал искусству Джотто.

В книге XI, гл. 91-93, Виллани приводит замечательную и вполне современную статистику, которую я перефразирую и цитирую, частично из издания Джунты, Венеция, 1559 год. Сейчас около 1340 года.

“Мы усердно выяснили, что в те времена во Флоренции насчитывалось 25 000 годных к оружию мужчин в возрасте от 15 до 70 лет, среди которых было 1506 дворян.... Тогда во Флоренции было 65 полностью экипированных рыцарей, хотя до того, как был организован средний класс, который сейчас правит, рыцарей было более 250.... По оценкам, их было 90 000 ... мужчины, женщины и дети в городе. Предполагается, что в целом в городе должно быть 1500 иностранцев, путешественников и солдат, не считая духовенства, монахов и монахинь.... В отдаленных районах должно быть 80 000 человек. Мы узнали от священника, который крестит детей (поскольку на каждого мужчину, который был крещен в Сан—Джованни, — для подсчета - бросали черную фасолину, а на каждую женщину - белую), что в те времена ежегодно их было от 5800 до 6000, причем мужчин обычно было больше на 300-500 в год.

“Мы обнаружили, что мальчиков и девочек в [начальной] школе было от 8000 до 10 000 человек. Мальчики, которые изучают счета и арабские цифры, в шести школах, от 1000 до 1200. И те, кто изучает грамматику и логику [латыни] в четырех великих школах, от 550 до 600 человек.

“Церквей, которые были тогда во Флоренции и в пригородах, считая аббатства и монастырские церкви, мы находим 110, из которых 57 приходских церквей ... 5 аббатств и два монастыря с 80 монахами, 24 монастыря монахинь с более чем 500 женщинами, 10 монастырей с более чем 700 монахинями, 30 больниц с более чем 1000 кроватями для размещения бедных и немощных и от 250 до 300 священников-капелланов.

“Мастерских суконщиков (*arte della lana*) было 200 и более, и они производили от 70 000 до 80 000 рулонов на сумму более 1 200 000 золотых флоринов, хотя почти треть оставалась в городе для рабочих, без прибыли для обработчиков тканей, а рабочих насчитывалось более 30 000 человек

“Складов искусства *Калималы* для французских и трансальпийских тканей было 20, что приносило в год более 10 000 рулонов стоимостью 300 000 золотых флоринов, и все это продавалось во Флоренции....

Банки менял 80.... Магазины сапожников... 300. Коллегия судей, от 80 до 100 человек. А нотариусов - от 600 человек и выше, врачей физики и хирургии - 60, аптекарей - 100....

“Большая часть зажиточных, богатых и знатных граждан со своими семьями оставалась в стране четыре месяца, а некоторые и больше года”....

“Я не премину напомнить о других достоинствах и великолепии нашего города Флоренции, чтобы узнать о том, что будет после нас. Внутри он был хорошо застроен, со множеством красивых дворцов и особняков, и в те времена его постоянно сносили, таким

образом улучшая здание, делая его более удобным и богатым, привнося извне образцы всевозможных улучшений и красоты. Церкви, соборы, монастыри всех правил, монастыри великолепные и богатые. Более того, не было ни одного гражданина, у которого не было бы загородного дома, большого или малого, который не был бы богато застроен, даже гораздо большими зданиями, чем в городе; и каждый гражданин грешил непомерными тратами, из-за чего их считали сумасшедшими. Но зрелище было настолько великолепным, что иностранец, не привыкший бывать здесь, из-за богатых построек на три мили вокруг полагал, что все это один город на манер Рима, не говоря уже о богатых дворцах, башнях, внутренних двориках, террасных садах, расположенных еще дальше от города, которые в любой другой стране называли бы сельскими округами. Короче говоря, можно было бы подумать, что в радиусе шести миль от города проживало больше богатых и знатных жителей, чем, если бы мы взяли их вместе, могли бы произвести две Флоренции. И пусть этого будет достаточно, чтобы рассказать о событиях во Флоренции”.

Взгляд Джотто на нищету францисканцев

Гуманистическая отстраненность Джотто от францисканской доктрины добровольной бедности хорошо проиллюстрирована в его стихотворении, которое частично цитируется по переводу Данте Габриэля Розетти. Оригинал находится в издании Вазари Дж. Миланезиса, *Le Vite*, Vol. I, Флоренция, 1878, стр. 426-8.

“Многие восхваляют Бедность;
То, что считается лучшим состоянием человека, регистрируется
Когда по свободному выбору предпочитаешь,
Со строгим соблюдением, ничего здесь не имея.
Для этого они находят определенный авторитет
Из-за чересчур приятной интерпретации.
Теперь, что касается такой вещи,
Мне это кажется жесткой крайностью,
Что, боюсь, заслуживает похвалы,
Ибо редко бывают крайности без какого-либо порока,
Пусть каждое здание,
Работы или слова, найти надежную основу;
Против сильного ветра,
И все опасное, так хорошо подготовленное...
Что впоследствии это не нуждается в исправлении”.

КОНТРАКТ С ORCAGNA НА ИЗГОТОВЛЕНИЕ АЛТАРЯ 1357 ГОДА

Томмазо ди Росселло Строцци оставил приблизительную запись условий контракта на изготовление алтаря для своей часовни. Несомненно, фактический контракт был намного полнее. Протокол опубликован Филиппо Балдинуччи, *Опера*, Милан, 1811, Том IV. стр. 397.

“Настоящим должно быть написано [с моей стороны], и Андреа по имени Орканья, которого я, вышеупомянутый Томмазо ди Росселло, поручил расписать для алтарной части, изготовленной для алтаря [часовни] в Санта-Мария-Новелла, шириной в пять браччия, 1 сол. [более 10 футов] там или около того. Вышеупомянутый Андреа должен быть раскрашен в тонкие и великолепные цвета; а золото, серебро и все остальное действительно должно быть использовано во всей панели и шпангоутах, то есть сусальном золоте. Серебро может быть использовано только в боковых колонках.... И [с] таким количеством фигур, какое [укажу] я, Томмазо, оно должно быть завершено. И упомянутая панель должна быть полностью расписана его собственной рукой.

“³⁵⁴ 354 за двадцать месяцев....

“Если так случится, что вышеупомянутый Андреа не отдаст его нам законченным и раскрашенным”.

“Он должен платить мне за каждую дополнительную неделю, проведенную им над картиной, поскольку это будет сочтено правильным по мнению названных здесь арбитров”....

“Если сумма превысит указанную выше, мы воспользуемся мнением Карло, Паоло и фра Якопо”.

Примерно таков смысл этой очень сложной и совершенно лишенной грамматики аннотации Томмазо Строцци. У арбитров, должно быть, была возможность действовать, поскольку коллегия заседателей датирована 1357 годом, на два года позже обещанного срока.



Fig. 33. Ambrogio Lorenzetti. Мадонна Сан-Франческо.

ГЛАВА II

СИЕНА И СОХРАНЕНИЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО СТИЛЯ

О романтической нестабильности Сиены—Верность византийским идеалам—Гвидо, Коппо, Мастер алтаря перед храмом Святого Петра-Дуччо и его Величество Мадонна—Его двоякая тенденция: к проработанному постановочному повествованию; к скудному и изысканному оформлению—Симоне Мартини и идеалистический рыцарский стиль—Братья Лоренцетти и популярный панорамный стиль—Вторая половина Четырнадцатого века—Пятнадцатый век: Сассетта и Джованни де Паоло—Маттео, Бенвенуто и Нероччо—Возрождение и падение Школы, Франческо ди Джорджо, Содома.

Когда вы войдете в Сиену через широкие ворота Камоллия, вы прочтете на латыни: “Сиена еще шире открывает тебе свое сердце”: —*Cor magis tibi Sena pandit*. Таким образом, Сиена называет себя городом сердца. Там, где Флоренция училась и рассчитывала, она размышляла и мечтала; там, где Флоренция была прочной, она была непостоянной. В том, что касается неблагоприятных идеализмов, у нее был своего рода гений. Долгое время после того, как другие итальянские коммуны убедились, что поддерживать императора - худшее из возможных дел, Сиена оставалась верна этому безнадежному делу. Каждые несколько лет она меняла форму правления, и редко к лучшему. Веселье и пышные представления были повсеместны в старой Италии, но только в Сиене был Клуб расточителей (*Brigata Spendereccia*), посвященный постоянным удовольствиям, и поэт Фольгоре да Сан-Джеминьяно, прославлявший его веселье. Сиена отличалась пылкостью и непостоянством моды. В начале 14 века была найдена обнаженная мраморная Венера, настолько прекрасная, что ее установили на большой площади и окружили поклонники. Затем война с Флоренцией пошла плохо, и после нескольких слов благочестивого фанатика горожане разбили статую и тайно закопали осколки на флорентийской земле, чтобы навлечь несчастье на врага. Естественно, Флоренция не потерпела неудачи, но Сиена пережила два восхитительных эмоциональных кризиса. Вы поймете, почему Сиена никогда не могла создать реалистическое искусство, так же как Ирландия не создала его. Ее внимание было приковано не к предмету, а к собственному душевному состоянию. Таким образом, Флоренция произведет историков, ученых и политиков, в то время как Сиена произведет святых и чудеса.

Среди этого романтического непостоянства продолжающейся нитью был культ Пресвятой Девы. Ни в одном другом городе о ней не думали так деликатно, и ни одно другое искусство не представляло ее так идеально. Разве она не спасла город? В 1259 году флорентийские гвельфы и их союзники с превосходящими силами подошли к самым воротам Сиены. Разорение было неминуемо, и повсюду царил отчаяние, когда, повинувшись общему порыву, население покаянно направилось к собору и перед грубым изображением Царицы Небесной торжественно передало город в ее руки. В экстазе обновленной веры низшая армия Сиены обрушилась на захватчиков в МонтAPERти и наголову разбила их. В благодарность Сиена осталась городом Пресвятой Девы. Когда в

1310 году художник Дуччо заменил грубое изображение Мадонны Победы одной из прекраснейших мадонн, известных искусству, рис. 37, весь город приостановил работу и сопровождал картину из мастерской в собор гимнами и литаниями в честь своей божественной покровительницы.

Нигде больше живопись не воздавала такого почтения Деве Марии. В других городах было достаточно изобразить ее на троне в окружении горстки ангелов или святых. Сиенские художники умножали небесный эскорт, пока он не превратился в небесный двор, над которым в сладостном величии восседает Богоматерь. Сиена также ухватила за не совсем ортодоксальный в то время сюжет Вознесения Богородицы на Небеса. Вы видите ее стройную фигуру, возвышающуюся среди славы ангелов более чем за сто лет до того, как эта тема стала распространенной в других местах.

Эти краткие намеки расскажут о характере Сиены. Вы не ожидаете, что такой город будет похож на Флоренцию, интересующуюся фактами и очарованную человеческим зрелищем. Она будет скорее поглощена красотой старых легенд, а в редкие моменты, устремленные в будущее, - своими собственными благочестивыми фантазиями. Она не захочет, чтобы святые были похожи на людей, которых мы знаем, а на обитателей какой-то божественной, далекой сказочной страны. Ее картина будет не гуманистической, а исполненной неземного идеализма.



Рис. 34. Гвидо Сиенский. Мадонна.—Уффици.

Таков характер Сиены, что ее художники, в отличие от художников Флоренции, не имели ничего общего с византийским стилем. Его великолепную ирреальность нужно было только сделать гибкой и грациозной. У Сиены действительно нет новых идей для выражения, только чувства, более нежные и изысканные. Ее живописные преобразования благоговейны и постепенны, обращены назад, к средневековью. Ее искусство 1300-1500 годов, столь же прекрасное в своих узких рамках, как закрытый сад

Богородицы, представляет большой интерес для того, чтобы показать нам, какие возможности для роста заложены в самой средневековой традиции — какой была бы живопись в Италии, если бы Сиена воспользовалась своим временным могуществом после Монтаперти и стерла Флоренцию с лица земли за пять лет до рождения Джотто.



Рис. 35. Сиенский около 1275 года. Алтарь -перед святым Петром.—Siena.

Немногом ранее 1225 года, когда Флоренция пригласила незнакомцев украсить баптистерий мозаиками в греческом стиле, Гвидо Сиенский подписал и датировал 1221 годом самую знаменитую из своих мадонн. К несчастью, Богородица на троне во дворце Пабблико была перекрашена примерно пятьдесят лет спустя, и этот факт заставил многих критиков напрасно сомневаться в дате.^[4] Но из полудюжины других картин Гвидо мы можем узнать, что он был прилежным и довольно деспотичным имитатором современных греческих формул, рис. 34. В битве при Монтаперти сиенцы взяли в плен превосходного флорентийского художника Коппо ди Марковальдо, и в 1261 году он написал замечательную мадонну, которая до сих пор находится в церкви Серви. Это показывает деликатное использование византийских условностей. В лице и позе Девы есть задумчивость и почти застенчивость, а в лице Ребенка - любовная сосредоточенность. Их отношение друг к другу, а не как у более ранних мадонн, к набожной публике. Эти интимные качества были приписаны, я думаю, ошибочно, реставрации. Но еще более выразительно они проявляются на совершенно не обработанной Мадонне, рисунок 3, в коллекции мистера Отто Кана, которая, я думаю, может быть ГИПЕРССЫЛКОЙ Сорро, и в любом случае имеет схожую дату и ощущение.

Тот же процесс подслащивания старого стиля при одновременном его принятии показан на знаменитом алтаре Святого Петра в Академии в Сиене, рис. 35. Изможденная фигура Святого полностью традиционна, маленькие сюжеты о Благовещении и Рождестве сбоку демонстрируют новую живость и изящество. Сиена пошла навстречу художнику-новатору более чем на полпути, поскольку возмущенные горожане вскоре изуродовали своими ножами распятия главы христианской церкви. Дата создания панно будет

недалека от 1275 года, и уже тогда гениальный художник, которому предстояло создать приятный новый стиль, осваивал свое ремесло.



Рис. 36. Мадонна Дуччо Пурчеллаи.—*Санта-Мария-Новелла, Флоренция.*

О Дуччо ди Буонинсенья, отце сиенской школы и всем, что считается ее величайшим мастером, у нас есть многочисленные записи,^[12] и далеко не все в его пользу. Должно быть, у него был необычный для того времени артистический темперамент. Судебные протоколы свидетельствуют о полудюжине наложенных на него штрафов, и он не был щепетилен в оплате своих долгов. Об этих слабостях забываешь перед теми мадоннами, которые являются непревзойденным выражением вкуса, и теми повествованиями, которые являются триумфом такта и изобретательности. Разум Дуччо не способен постичь более суровые и героические эмоции, но в царстве нежности и патетики он на высоте. Его элегантность проявляется в его первой важной работе, знаменитой Мадонне Ручеллаи, фигура [36](#), в Санта-Мария-Новелла во Флоренции, которую традиция ошибочно приписывает Чимабуэ. Предположительно, это большое панно, на роспись которого Дуччо заключил контракт в 1285 году.^[13] Вероятно, он был молод и легкомыслен, поскольку взял на себя все риски, согласившись, что картина может быть отклонена по воле покровителей. Общество Святой Марии Девы было бы поистине глупо отвергать самую милостивую Мадонну, которую когда-либо видел мир. Характерными для Дуччо являются колышущиеся изгибы контуров и особенно драпировок, тонкие, изящно сложенные одеяния Ребенка и сопровождающих его ангелочков, а также изящно прорисованные босые ножки. Работая во Флоренции и, несомненно, находясь под впечатлением от Чимабуэ, Дуччо сохранил в этой ранней работе определенную строгость, которая в его более поздних работах уступает место более женственной мягкости. Именно по этой причине мадонна Ручеллаи, возможно, является величайшей мадонной века, поскольку, не утратив величественных византийских качеств, она обрела новые атрибуты изящества. Неудивительно, что, когда имя Дуччо стерлось из памяти флорентийцев,

Флоренция приписала эту благородную мадонну почитаемому основателю ее родной школы Чимабуэ. Недавняя критика исправила неосознанное зло, причиненное таким образом Сиене.



Fig. 37. Дуччо. Величественная Мадонна. —Кафедральный собор Сиены.

Чтобы развить свой стиль, Дуччо нужно было только усилить качества нежности и изящества, которые уже очевидны в "Мадонне Ручеллаи". Этапы его становления представлены в второстепенных работах в Сиене, а также в британских и римских коллекциях. Но его слава для непрофессионала связана с великолепным алтарным произведением, которое он выполнил для Сиенского собора, и только особому студенту нужно заглядывать за его пределы. 9 октября 1309 года Дуччо заключил контракт с попечителями собора на изготовление большого алтаря полностью своими руками за шестнадцать сольдо в день с учетом расходов. Он пообещал не браться за другую работу во время написания картины. Картина была закончена в июне 1311 года и пронесена торжественной процессией от боттеги за воротами Сталлореджи до кафедрального собора. Хронист описывает кортеж: "как обычно, шествующий по Кампо, все колокола возвещают о благоговении перед такой благородной картиной, как эта.... И весь тот день они продолжали молиться, раздавая много милостыни беднякам, молясь Богу и Его Матери, которая является нашим заступником, чтобы она защитила нас в своем бесконечном милосердии от всех невзгод и всякого зла и спасла нас от рук предателей и врагов Сиены". Наиболее характерным для лихорадочного патриотизма Сиены является постоянный страх перед предателем.

Примерно за год до этой церемонии попечители расширили схему картины, заключив дополнительный контракт на тридцать восемь рассказов с оплатой в размере двух с половиной флоринов за каждый. Они были помещены на обратной стороне алтаря и очень полно рассказывали о жизни Христа и Девы Марии. Таким образом, передняя часть алтаря олицетворяет декоративные и монументальные идеалы сиенской живописи, в то время как задняя часть иллюстрирует ее стремление к повествованию. Все, чем должна была стать сиенская живопись, уже заложено в зародыше в этой замечательной работе.

Изображая Богородицу "в величии", рис. 37, Дуччо усилил тему. На более ранних фотографиях изображена лишь горстка присутствующих ангелов. Здесь мы видим облако

небесных свидетелей, четырех преклонивших колени покровителей Сиены на переднем плане, по бокам очаровательное чередование мрачных бородатых евангелистов, по-восточному мягких девушек-мучениц и юных архангелов. Семью годами ранее Чимабуэ задумал такое же грандиозное сооружение для церкви Санта-Кьяра в Пизе.^[9] Несомненно, Дуччо видел его, и, хотя он для нас утерян, мы можем предположить, что сиенский художник превзошел своего прототипа как по сладости, так и по великолепию.

Во многих отношениях "Величество Дуччо" очень традиционен. Он демонстрирует византийский ужас пустоты, немного переполнен. Но этот недостаток был бы менее очевиден, если бы он был возведен на своем историческом основании (*предела*) с его первоначальными вершинами наверху. Все заимствовано из византийских образцов, благоговейно усовершенствованных в реалистическом направлении. Дуччо осмелился изобразить Христа мальчиком, а не маленьким старичком; он показал мягкие формы Его тела через легкие драпировки; он сохранил строгость византийских апостолов, но смягчил их суровость; он превратил безвкусные женские маски старого искусства в формы позитивной и мечтательной грации. Нежное настроение произведения чувствуется в латинском "Звоне у подножия трона", типичном для десятков подобных посвящений в Сиене:

Mater Sancta Dei

Sis caussa Senis requei

Sis Duccio vita

Te quia pinxit ita

который я могу грубо перефразировать:

Пресвятая Богородица: даруй Сиене покой,

Даруй жизнь Дуччо, он сделал все, что мог.

Вся чувственность Города Пресвятой Богородицы заключена в этих щебечущих рифмах, которыми они любили прославлять и предлагать великолепные картины.



FIG. 38. Дуччо. Вход в Иерусалим; Христос' омывающий ноги апостолам; Тайная вечеря. Со спины великой Мадонны. — Кафедральный собор Сиены.

Если передняя часть этой панели демонстрирует лишь умеренные инновации, то с задней панелью дело обстоит иначе. Две партитуры сюжетов из Библии или раннехристианской легенды, в распределении фигур точно соответствуют стандартным итало-византийским композициям. Дуччо вносит свой вклад в улучшение форм, придание изящества драпировкам и анимации жестам — прежде всего в создании

современных архитектурных аксессуаров и решении проблемы пространства. Он также доводит до предельной утонченности некоторые декоративные формулы, которые византийские художники видели мельком, но не осознавали полностью. Таким образом, от Дуччо в сиенскую живопись переходят две совершенно противоположные тенденции: довольно незначительная озабоченность аксессуарами и проблемой пространства и чистый эстетизм, связанный с тонкостями декоративного оформления — короче говоря, проза и поэзия сиенской живописи.

Сиенская нарративная живопись, как правило, скрупулезна в отношении деталей и инсценировки, подобно тому, как хороший рассказчик естественным образом приводит эпизоды, придающие правдоподобие. Мы можем увидеть, как работает разум Дуччо, в знакомой теме входа Христа в Иерусалим, рис. 38. Дуччо переносит зрителя в сад с открытыми воротами, тем самым немного отодвигая сцену назад. Над процессией и ликующей толпой возвышается городская стена, а еще выше на фоне неба оцетиниваются готические башни и шпили. Таким образом, тема приобретает живописность и разнообразие. Человек забывает, что перед воротами едва хватает места для встречающей толпы и что четыре ноги осла находятся на одном уровне, хотя он поднимается в гору. Эти небольшие несоответствия показывают, что, хотя Дуччо приложил бесконечные усилия к созданию декорации, он целиком позаимствовал группы фигур из более ранних византийских композиций, в которых декорация была проще. В этом процессе объединения он поворачивает некоторые довольно острые углы, но никогда не жертвует ясностью и выразительностью.

В сцене, где служанка улавливает галилейские нотки в голосе Петра, рис. 39, и спрашивает, не является ли он последователем Иисуса, мы находим метод Дуччо в лучшем виде. Ничто не может быть лучше, чем внезапный поворот девушки, стоящей одной ногой на ступеньках. Прекрасна и концентрация толпы на волнующей проблеме сплетен. Хорошо видны их действия, когда они греют ноги и руки у огня. Также ярким является импульсивный жест Питера, когда он отрицает обвинение. Место, внутренний двор с лестницей, ведущей прямо на картину выше, которая представляет зал суда, где допрашивают Иисуса, спланировано наиболее тщательно. Через портал оглядываешься назад, в более отдаленные пространства. Все это было настолько ново и интересно, что, я полагаю, сиенцы до сих пор не заметили, что сидящая группа никогда не поместится в отведенном ей пространстве и что положения фигур неоднозначны. Картина превосходно справляется со своей работой по одухотворенному рассказыванию истории, и этого достаточно.



Fig. 39. Дуссio. Петр отвергает Христа. —Кафедральный собор Сиены.

"Голгофа" Дуччо, рисунок [41](#), отличается широтой, впечатляющей эффективностью и взвешенным пафосом. Как обычно, он множит действующих лиц и эпизоды, сохраняя упорядоченность аранжировки. Очевидны хрупкость всех форм, их небольшой вес и неуверенный баланс. И по тому же принципу вкуса происходит аналогичное ослабление эмоций. Там, где Джотто в Падуе изобразил суровую трагедию, Дуччо предлагает нежный трепет сдержанной скорби.

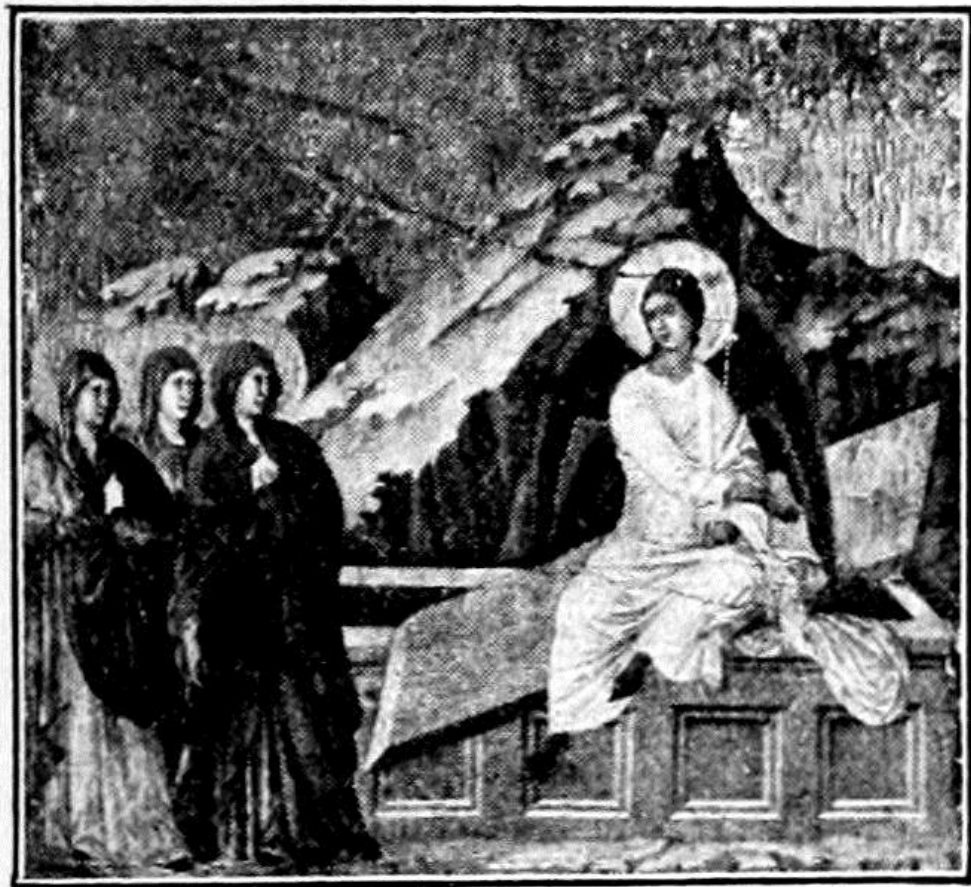


FIG. 40. Дуччо. Мария у гробницы. —Кафедральный собор.

Таково среднее значение этих повествований, ясных, живописных, обстоятельных, пронизанных обобщенными и никогда не очень сильными эмоциями. Есть некоторые, в основном состоящие из нескольких фигур, которые демонстрируют большую изысканность расположения. В такой композиции, как "Мария у гробницы", рис. 40, Дуччо раскрывает себя как чистый эстет, как непревзойденный мастер линейной композиции. Мотив, по сути, несущественный, просто Мария съехала при виде ангела у гробницы, но из этого мотива ухода в себя на маленьком панно прослеживается прекрасный ритм, которому способствует все — возвышение утесов и их неровные края, контрастирующие углы гробницы и ее невероятно наклоненная крышка, ответный изгиб ангела. Мы улавливаем в картине общую истину, которая простирается далеко за пределы Дуччо и Сиены, а именно, что слишком сознательная борьба за стиль исключает какое-либо полное выражение эмоциональной значимости. Ибо эта картина столь же тривиальна, как повествование, сколь и изысканна, как украшение.

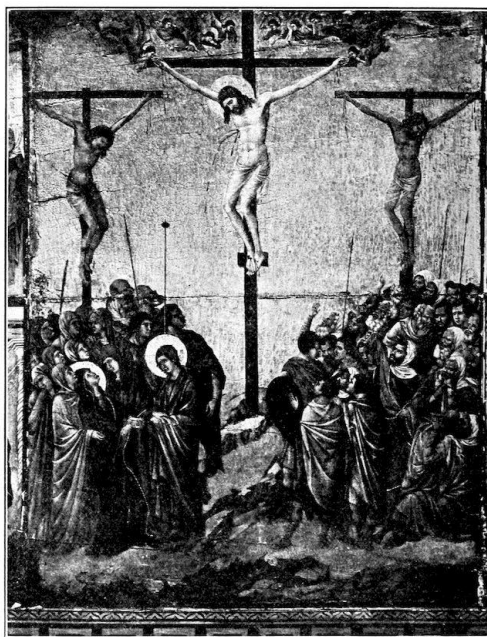


FIG. 41. Duccio. Calvary.—*Opera del Duomo*.

Дуччо, исчезнувший из поля нашего зрения примерно в 1318 году, раз и навсегда определил характер сиенской школы. В повествовании он должен был принять спокойный и нежный тон легенды, совершенно непохожий на настойчивое и драматическое настроение Джотто. Сиенский художник был слишком почтителен, чтобы задать вопрос, как это произошло и что чувствовали люди; он скорее спросил: “Что мы чувствуем по этому поводу как верующие?” Таким образом, красота этой работы заключается не во внешней реальности, а в задумчивости и медитации. В нем нет привкуса и разнообразия хорошей флорентийской повествовательной живописи, но в своей любовно смягченной монотонности сиенская повествовательная живопись в высшей степени очаровательна.



Рис. 42. Симона Мартини. Величественная Мадонна. Fresco.—*Palazzo Pubblico, Siena*.

Дуччо также начал в Сиене несколько озабоченный и мелочный подход к аксессуарам, архитектуре, усложнению перспективы. Он положил начало традиции великолепия материалов в виде позолоты, оснастки, тонкой градации цвета, которая оставалась славой сиенской живописи на протяжении почти двух столетий. Таким образом, насколько нам известно, он писал только темперой на панно, и сиенцы в целом должны были одержать победу в этой женской форме работы, а не в мужских методах фрескового искусства.

Наконец, Дуччо перенял опыт византийского искусства и довел до совершенства некоторые приемы крайне упрощенной и абстрактной композиции, чистый эстетизм, явно сиенский и совершенно чуждый теплomu гуманизму Флоренции. Вы найдете этот строгий, прекрасный стиль в лучшем виде в Симоне Мартини, сохранившийся вплоть до Сассетты и середины пятнадцатого века.

После Дуччо сиенская живопись разделяется на два направления: одно аристократическое, рыцарское и эстетическое, проистекающее из его декоративной манеры; другое популярное, повествовательное и реалистичное, проистекающее из его детально инсценированных сцен на обратной стороне большого алтаря. Симоне Мартини - величайший образец аристократического стиля, братья Лоренцетти - популярного стиля.

Симона Мартини родилась в 1283 году или около того. Впервые мы встречаем его как художника на великой фреске "Величие Богородицы", рис. [42](#), выполненной в 1315 году для Палаццо Пабблико в Сиене. Композиция похожа на композицию Duccio's Majesty, законченную всего пятью годами ранее, и типы лиц, как правило, такие же, как у Duccio. Но великая фреска приобретает ясность и впечатляющуюсь благодаря дополнительному пространству, живописному мотиву балдахина, изолированности и возвышению мадонны над ее сопровождающими, а также богатым готическим формам трона, которые являются новинкой в живописи. В то время как большинство лиц демонстрируют ориентализм Дуччо, Мадонна имеет ровный, сосредоточенный характер готического искусства, а Ребенок реалистичен. Снова готика - это изящная кайма с ее изящными медальонами и яркие цвета в целом. Это самая великолепная Девственница на троне в мире, и она задумана по-рыцарски как своего рода королева турнира со своими паладинами, поддерживающими балдахин, и пажами-ангелами, стоящими на коленях и предлагающими розы и лилии.

Для сиенцев это была политическая картина, о чем свидетельствует рифмованная надпись на итальянском. Святые покровители Сиены обращаются к Пресвятой Деве:

“Ангельские цветы, розы и лилии”

Которыми украшен небесный луг,

Радуй меня меньше, чем добрыми советами.

Но иногда я вижу таких, как воистину

Презирают меня и предают мой город,

И тем больше получаешь похвалы за злые слова,

С такими, которые заслуживают осуждения”.

Богородица отвечает святым покровителям несколько уклончиво:

“Запечатлей мои восторги в своих мыслях,

Так что я сделаю, как вы пожелаете,

Выполню ваши благородные просьбы.

Но если сильный будет приставать к слабому,

Угнетает ли стыдом или вредом —

Пусть ваши молитвы не возносятся за них

И ни для кого другого, кто предаст мой город.

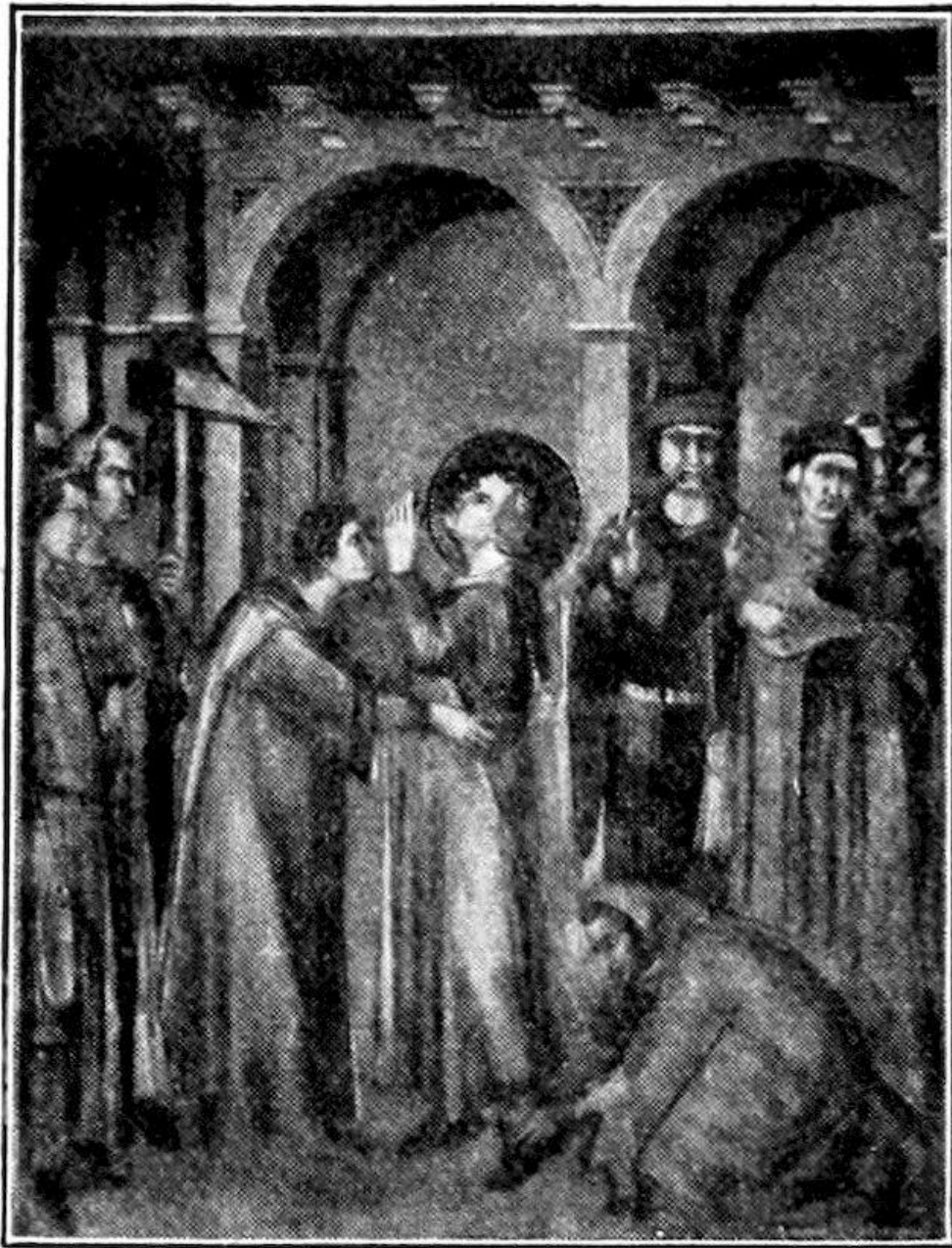


Рис. 43. Симона Мартини. Святой Мартин посвящен в рыцари.—*Нижняя церковь, Ассизи.*

В творчестве Симоне это великое Величие является исключением. В целом он предпочитал работать в более ограниченном масштабе, зажигать светильник эстетического самопожертвования. Я могу просто сослаться на великий идеализированный портрет святого Людовика Тулузского в Сан-Лоренцо, Неаполь. Она была написана для короля Роберта Анжуйского, чья коленопреклоненная фигура изображена на картине, где-то после 1317 года. Картина сверкает золотом и лазурью, украшена причудливо изогнутыми готическими бордюрами; по настроению она бесстрастна, как буддийская картина.

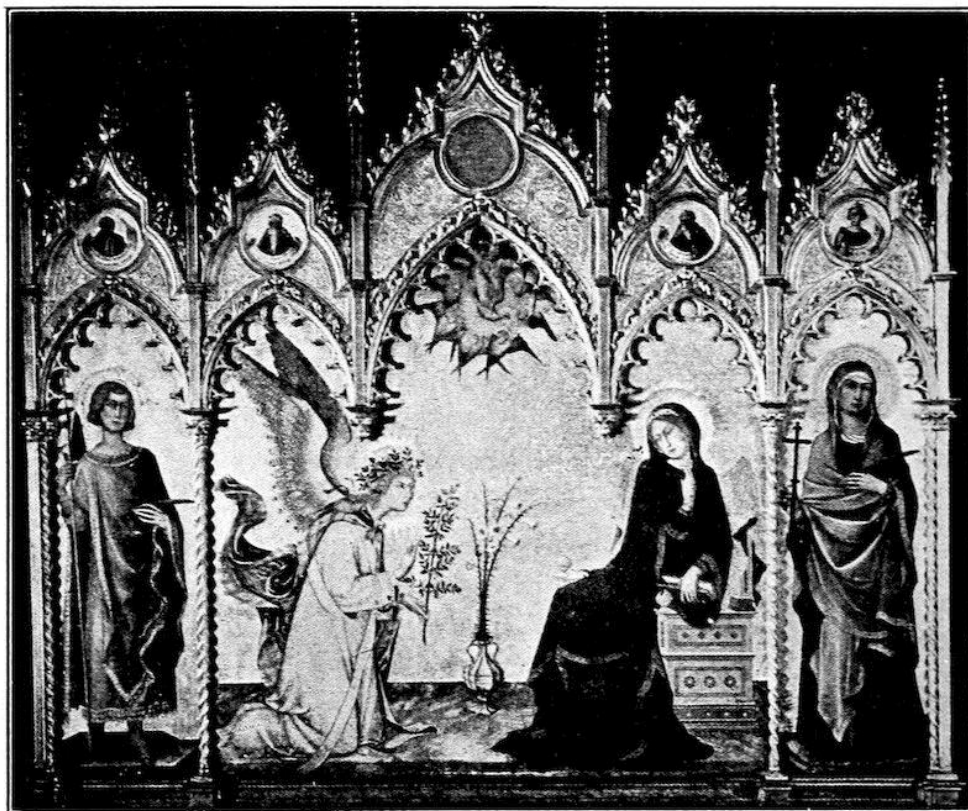


Рис. 44. Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение.—Уффици.

Примерно в 1325 году,^[40] мы можем предположить, что Симону вызвали в Ассизи для росписи часовни Святого Мартина в Нижней церкви. Он развесил по стенам так много сказок, нежных и задорных по чувству, снабженных несколькими необходимыми аксессуарами, которые понадобились бы быстрому рассказчику. Что может быть очаровательнее, чем молящийся мальчик Мартин, пока на него надевают рыцарское снаряжение, цифра 43, а музыканты трубят в фанфары! Что может быть более доблестным, чем юноша, отправляющийся в крестовый поход против тевтонов, которые прячутся в расщелине на заднем плане! Это грациозное детское качество, весьма сродни нежности Дуччо, является исключительным в Симоне, которая обычно является усердным декоратором.

Его скупые и суровые методы отчетливо видны на памятной фреске Гвидориччо, наемного генерала Сиены и завоевателя Сассофорте. Она находится в Палаццо Пабблико и должным образом датирована 1328 годом. Нет ничего реалистичного, кроме лошади и всадника. Они изолированы, занимают отдельное поле, состоящее из чистых символов лагерей, крепостей и скалистых вершин холмов, и все же боевой эффект безошибочен, а композиция необычайно впечатляющая.

Квинтэссенцией позднего творчества Симоны является знаменитое "Благовещение в Уффици", рисунок 44. Чтобы оправдать самую нервно-изысканную линейную аранжировку, он выбрал наименее значимый момент события. Его Девственница - всего лишь угрюмая принцесса, возмущенная вторжением; Гавриил - эфирный придворный, оправдывающийся за свое дело извинениями. Но контраст между растущими и уменьшающимися мотивами дал Симоне именно то, чего он хотел. Он создает участки, богато раскрашенные или обтянутые парчой, ограниченные резкими изгибами, подчеркнутые развевающимися завитками и спиралями летящей драпировки и подчеркнутые такими деталями, как веточки оливы и лилии, которые имеют четкую

резкость тончайшей работы по металлу. Как триумф чистого декора, готическая живопись не может показать ничего лучше, чем это прекрасное панно, которое было закончено в 1333 году для часовни Сант-Ансано в Сиене. В нем мало сердечности и никакого почтения, кроме непревзойденного мастерства.

Симону ожидали великие почести. В 1339 году он был вызван к изгнанному папскому двору в Авиньоне, познакомился с Петраркой, написал картину Петрарки "Лаура" и прославлен в одном из сонетов поэта. Из работ Симоны в Авиньоне у нас есть лишь несколько небольших панно, разбросанных по Антверпену, Парижу, Ливерпулю и Берлину. Композиции, большинство из которых относится к составному алтарю, изображающему страсти Христовы, колеблются между его старым простым стилем и многолюдным и оживленным настроением, напоминающим Дуччо и находящимся под влиянием Лоренцетти. Симон не в состоянии противостоять всеобщей тенденции к расплывчатому повествованию, и в той мере, в какой он поддается ей, он меньше самого себя. Христос, несущий Свой крест, в Лувре, иллюстрирует экстравагантность и болезненность этой последней манеры, рисунок [45](#). Его сила заключается в жертвенности и абстракции, его настоящее родство - современные буддийские художники Китая и Японии, хотя, конечно, он ничего о них не знал. Он умер в 1344 году, оставив после себя традицию изысканного мастерства, которая была сильна в Сиене более века.



Рис. 45. Симона Мартини. Христос, несущий Свой Крест.—*Лувр*.

Еще в 1450 году Лоренцо Гиберти сообщает нам в своих "Комментариях",^[21] Сиенцы считали Симоне Мартини своим величайшим художником. Он отличался от них, предпочитая себя, Амброджо Лоренцетти. Это был в высшей степени флорентийский выбор, теплота, конкретность и продуманность Амброджио были присущи всему флорентийцу. Он несколько лет проработал во Флоренции, должно быть, знал Джотто, несомненно, изучал его с нескрываемым восхищением. Вместе со своим старшим братом

Пьетро Амброджо Лоренцетти придал традиции Дуччо детальной повествовательной живописи совершенную форму. Они были великими художниками-фресковщиками и наиболее характерны как таковые. В панельной живописи они менее оригинальны, но приносят в это в высшей степени традиционное искусство большой пыл и любопытство. Они представляют среднюю популярность Сиены, в то время как Симоне Мартини представляла ее аристократическое меньшинство.



FIG. 46. Pietro Lorenzetti. Мадонна со святыми, 1320.—Пьеве, Ареццо.

Впервые мы встречаем Пьетро Лоренцетти как художника в "алтаре" - в Пьеве, Ареццо, ^[24] Рисунок 46, который был закончен в 1320 году. Это *анкона*, или разделенное на части произведение искусства, самое великолепное из сохранившихся в романском стиле. Фигуры бывают двух видов. Мадонна выполнена в намеренно готическом стиле, и прекрасный мотив удерживания Младенца Христа на расстоянии локтя, чтобы лучше его разглядеть, позаимствован у Джованни Пизано, который, в свою очередь, позаимствовал его у французской готической скульптуры. Так же новы и изящны формы наверху, в "Благовещении", в то время как маленькая комната с пластиковой колонной тоже нова. Вознесение Мадонны на самой высокой вершине, вероятно, является самым ранним проявлением этой знаменитой сиенской темы в живописи. Но все фигуры святых в трех порядках боковых панелей почти без изменений взяты из большого алтаря Дуччо. Было бы интересно проследить эмансипацию Пьетро на дюжине панелей. Никто лучше не сочетал достоинство с изяществом, чувством и великолепием. Его фресковые работы фрагментарны и перепутаны с работами его младшего брата. Мы ни в чем не уверены, кроме фрагмента глубоко прочувствованной Голгофы в церкви Святого Франческо в Сиене. Многие критики приписывают ему взволнованные и необычайно живописные фрески Страстей Господних в левом трансепте Нижней церкви в Ассизи. ^[25] Но это, я думаю, ошибка. Пьетро никогда не бывает в некоторых своих работах таким живым, несолидным и небрежным. Мы имеем дело с художником, работавшим под влиянием Дуччо около 1330 года, сам Пьетро может фигурировать в качестве Стигматизации, фигуры 47 и одной или двух других более простых композиций. Другие фрески интересны главным образом тем, что демонстрируют опасности панорамного метода Сиены. Возьмем "Тайную вечерю", рис. 48. Тема просто теряется в фантастическом богатстве аксессуаров. Трудно найти Христа или Иуду, потому что взгляд устремляется к выступающим стропилам или в судомойню, где прячутся кошки и нетерпеливые повара вытирают посуду.



Рис. 47. Пьетро Лоренцетти, или Последователь. Святой Франциск, получающий Стигматы. Фреска.—*Нижняя церковь, Ассизи.*



Рис. 48. Школа Пьетро Лоренцетти. Тайная вечеря. Фреска.—*Нижняя церковь, Ассизи.*

В "Рождении Богородицы", датированном 1342 годом, рисунок [49](#), Пьетро портит тщательно проработанную и прочувствованную картину проработкой декораций. Рама

задумана как пластиковый фасад готической комнаты, внутри и за которым беспорядочно множатся пространства. Здесь педантичная озабоченность проблемой пространства оскорбляет глаз и разрушает единство того, что в более простой обстановке было бы монументальной композицией. Это иллюстрирует опасности того меньшего реализма, который начиная с Дуччо поражал наиболее прогрессивных художников Сиены. Такая картина позволяет нам оценить такт и вдумчивость, с которыми Амброджо Лоренцетти подходил к своим повествовательным темам.



Fig. 49. Pietro Lorenzetti. Рождение Пресвятой Богородицы. —Кафедральный собор Сиены.

Амброджо Лоренцетти родился примерно в начале века. В 1331 году и позже он написал замечательные фрески для церкви Святого Франциска. Они, если бы были полными, позволили бы провести наиболее интересные сравнения с Джотто во Флоренции, но две оставшиеся картины являются одними из лучших повествовательных картин того времени. Что в первую очередь поражает наблюдателя в истории о святом Людовике Тулузском, отрекающемся от трона при принятии францисканского обета (рис. 50), так это разнообразие и упорядоченность эмоций. Преданность святого хорошо компенсируется сильным, меланхоличным любопытством его брата Роберта, который становится королем благодаря принесению себя в жертву. Публика делится на восхищенных францисканцев и праздно восхищающихся придворных, в целом же доминирует добрая и преподобная фигура папы Римского. Примечательно методичное разделение пространств. Стройная колонка устанавливает плоскость изображения и расставляет фигуры по местам. Нечто вроде письменного стола в пустотелом квадрате определяет и изолирует монашескую группу, в то время как придворные занимают соответствующее место в третьем плане альковов. Во Флоренции в этот период почти нет ничего подобного, и можно отметить, что это тщательное разделение пространств не является предметом демонстрации и любопытства, как у Дуччо, но логично и эффективно в отношении персонажей повествования.

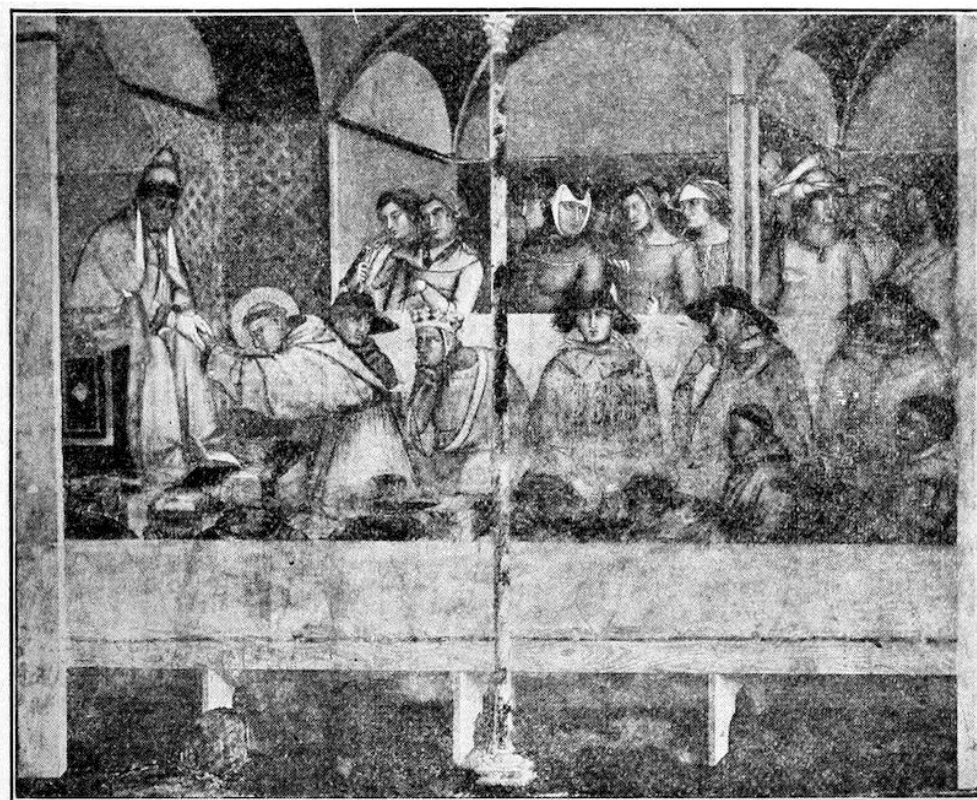


Fig. 50. Ambrogio Lorenzetti. Принц Луи Тулузский принимает францисканский обет.—*San Francesco, Siena*.

Аналогичное значение, но более драматичное и живописное, имеет мученическая смерть францисканских миссионеров перед султаном Марокко. Продуманные пространства создают ясность, полностью профессиональная и безличная жестокость мавританского тирана и его телохранителей великолепно схвачена и эффектно контрастирует с мужественной покорностью мучеников. Лоренцо Гиберти восхваляет энергию и характер этой работы, и современный наблюдатель столь же глубоко ощущает ее романтическую привлекательность. Все фигуры установлены на удаляющихся платформах, проблема пространства решена в духе интеллектуального буквализма.^[24]



FIG. 51. Ambrogio Lorenzetti. Величественная Мадонна. — *Масса Мариттима*.

Мне было бы приятно остановиться на мадоннах Амброджо. Трагическая мадонна Сан-Франческо, рисунок 33, Мадонна со Святой Дороти и Святой Люси в Сиенской академии, Богородица в коллекции мистера Дэна Феллоуза Платта - одни из лучших. Ни в одном другом раннем итальянцем благородство так не сочеталось с материнской теплотой. Его величие и сладостное достоинство лучше всего можно ощутить в "Величии Пресвятой Девы", рис. 51, в маленьком городке Масса-Мариттима. Центральный мотив, Мария с Младенцем в объятиях, является почти изобретением Амброджо. Он передает изменения в нем прекрасными модуляциями, всегда сохраняя монументальность. Эта картина столь же величественна, как "Величие Дуччо", и столь же блистательна, как картина Симоны Мартини, но при этом обладает присущими ей пылкостью и причудливостью. Сказочные добродетели на ступенях трона Мадонны особенно подчеркивают богатую жилку чистой фантазии, которая сопровождала стойкость Амброджо. Изображение может быть датировано примерно 1336 годом или позже.

Перед написанием этой картины Амброджо провел несколько лет во Флоренции, где он, должно быть, изучал и знал Джотто и где он сам оказал сильное влияние на зарождение нового панорамного стиля. Все фрески, которые он сам там нарисовал, исчезли, и единственными памятниками о его визите являются несколько восхитительных маленьких панно, живо и предельно подробно рассказывающих легенды о святом Николае. Во Флоренции он, должно быть, анализировал великие политические фрески Джотто, ныне утраченные, на которых были изображены символы хорошего и плохого правления. Несомненно, они послужили источником вдохновения для политических символов и иллюстраций, которые Амброджо в 1337 году и позже рисовал в большом зале Палаццо Пабблико в Сиене.

Самой известной является Аллегория государства. Коммуна восседает на троне, вверху в воздухе витают теологические добродетели — Вера, Надежда и Милосердие; сбоку восседают четыре светские добродетели — Благоразумие, Умеренность, Справедливость и Стойкость, — а вместе с ними два дополнительных олицетворения, полезных для

государства, — Великодушие и Мир. Известна грациозная расслабленная фигура Мира, фигура 52, с ее тонкой драпировкой. Под платформой, на которой восседает Коммуна с сопровождающими ей добродетелями, находятся суровые, дисциплинированные фигуры вооруженных людей и толпа магистратов и горожан. Слева изображены Согласие и Справедливость как сторонники хорошо управляемого государства. Здесь символика по-детски очевидна. Конкорд держит свою сглаживающую плоскость. От ее руки отходят нити, которые связывают в братстве группу граждан внизу и ведут наверх к образу Справедливости. Еще выше Мудрость. Правосудие, с одной стороны, наносит наказание, а с другой — оказывает помощь; средневековые никогда не признавало, что Правосудие было просто карательным. Фигуры Справедливости и Согласия великолепны — тип Мадонны Амброджо в героическом масштабе.

Как живописное воплощение лучших средневековых идей государственного управления, эта фреска представляет ни с чем не сравнимый интерес. В качестве украшения она вряд ли удачна. Тема мешала художнику, обращение с фигурами в нескольких масштабах, из которых самый крупный указан выше, приводило к путанице и тяжеловесности. Красивая по частям, она разочаровывает в целом.

Гораздо лучше просто в качестве украшения сопутствующая фреска, изображающая последствия хорошего правления, рис. 53. Перед нами мирный город, завораживающее зрелище Сиены, какой она была примерно в 1339 году. Девушки с изысканным достоинством танцуют гимн на переднем плане, проезжают верховые торговцы, и если бы картина лучше сохранилась, мы бы увидели механиков — или “художников”, как они все еще называют себя в Италии, — весело работающих в своих мастерских. В своем богатстве, без путаницы, это тот самый триумф панорамного реализма, который Амброджо сделал популярным по всей Италии.

В этой серии есть еще много фресок, в основном выполненных подражателями Амброджо. Регион Сиены полон работ самого Амброджо или его верных последователей. Его панно находятся во многих галереях Европы и Америки. Все они подтверждают слова Гиберти о том, что Амброджо обладал повадками дворянина — большим сочувствием, тонкой щепетильностью, настоящим великодушием. Некоторые современники кажутся более великими, Джотто, конечно, Симоне Мартини, возможно, но ни один итальянский художник до самого Рафаэля не демонстрирует столь полного и гармоничного развития. Мы не находим никаких следов братьев Лоренцетти после 1348 года. Предположительно, они погибли во время великой чумы того года.

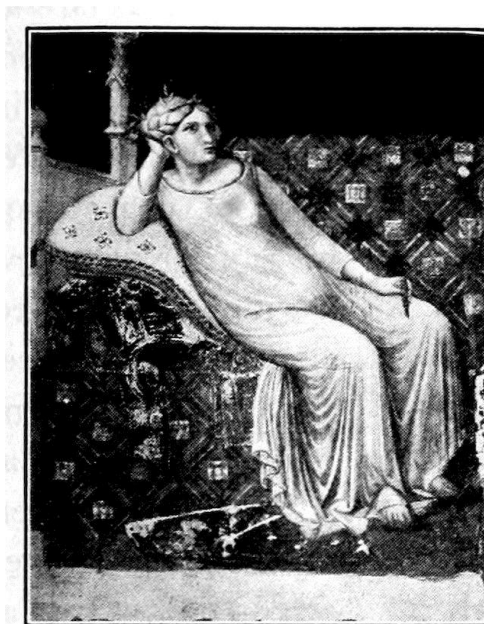


FIG. 52. Ambrogio Lorenzetti. Мир с фрески "Хорошее правительство".—*Palazzo Pubblico, Siena.*



Рис. 54. Лука Томме. Успение Пресвятой Богородицы.—*Колледж Джарвс, Нью-Хейвен, Коннектикут*

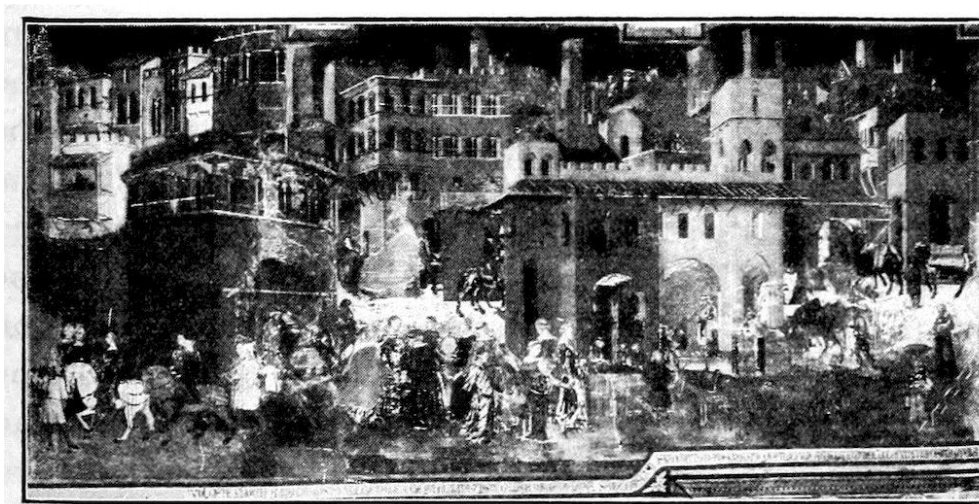


FIG. 53. Ambrogio Lorenzetti. Результаты хорошего правления — Мирный город. Fresco.—*Palazzo Pubblico, Siena*.

В течение столетия после чумного 1348 года сиенские художники подражали либо повествовательному реализму Амброджо, либо декоративной скудости Симоне Мартини. Обычно их относят к тому или иному лагерю. Мы действительно можем сказать, что такие художники, как Липпо Мемми, Андреа Ванни и Наддо Чеккарелли, точно повторяют Симоне, в то время как такой мастер, как влиятельный Бартоло ди Фреди, которого можно проследить вплоть до 1388 года, кажется полностью последователем Лоренцетти. Но большинство художников свободно придерживаются обеих тенденций, используя формулы Симоны в алтарных композициях с небольшим количеством фигур, а Амброджо - в повествовании. Такая эклектика породила множество очаровательных произведений, отличающихся тонким чувством и изысканным мастерством исполнения, но довольно мало оригинальных. Возможно, из-за добровольно принятых ограничений средний показатель выше, чем во Флоренции. По всей Италии этот стиль был более популярен, чем флорентийский. Он господствовал на побережье от Неаполя до Валенсии, проник в Умбрию и Адриатические болота и даже временно закрепился во Флоренции. Оно лучше соответствовало средневековым идеалам, чем искусство Джотто и Орканьи, которое подразумевало классическую античность и предвосхищало гуманизм эпохи Возрождения. В целом сиенское искусство приходит в упадок после смерти Лоренцетти, теряя силу, которой Амброджо научился у Джотто, но его упадок происходит мягко и прерывается благотворной реакцией на его устоявшуюся славу. Мы можем быстро пройти, рассматривая главным образом типы, пятьдесят с лишним лет между Лоренцетти и новым веком.

Луке Томме приписывают изящное маленькое предположение, рисунок 54, из коллекции Jarves в Йельском университете. Картина, хотя и датируется 1370 годом, в точности повторяет формулы, которые Пьетро Лоренцетти изобрел почти пятьюдесятью годами ранее. Возможно, Бартоло ди Фреди, довольно поверхностный и чрезмерно плодовитый художник, лучше всего отражает среднее состояние на закате четырнадцатого века. В таком панно, как "Поклонение волхвов" в Сиенской академии, рис. 55, мы впервые видим знакомую тему, развернутую в лоренцеттианском смысле. Это становится театрализованным представлением, вероятно, под влиянием современных мистических пьес. Лучше всего это воспринимается в небольших сценах на заднем плане; типы лиц и упрощенная обстановка в целом напоминают Симоне Мартини. В других сюжетных картинах Бартоло соперничает с Амброджо Лоренцетти в усложнении плоскостей и архитектуры. В целом он представляет собой довольно слабое эхо, но его тонкая нота тоже верна.



FIG. 55. Bartolo di Fredi. Поклонение волхвов.—Сиена.



Рис. 56. Барна. Преображение.—Collegiata, S. Gemignano.

Уходящее столетие породило в Сиене только одного сильного художника - таинственного Барну, чьи поврежденные фрески "Страстей Господних" мы видим в Коллегиальной церкви Сан-Джеминьяно. Формы - как у Симоне Мартини, композиции еще более скудные, чем у него, лишенные всех аксессуаров, и по этой причине очень впечатляющие. Настроение резкое и трагичное, без всякой сиенской сладости. Барна кажется чем-то вроде провинциального Джотто, неуместного и нереализованного в сиенской стране. На фреске "Преображение Господне", рис. [56](#), он возвышается до небес. Фра Анджелико просто повторит его в Сан-Марко шестьдесят лет спустя. Вазари рассказывает нам, что Барна умер, упав с помоста для рисования в 1381 году, и что тогда он был молод. Если это так, то его оригинальность была потрясающей, поскольку он безжалостно убрал всю восхитительную, но тривиальную сценическую мебель, столь

старательно собранную Дуччо и Лоренцетти. Современная критика приписывает ему несколько панно, и я осмеливаюсь добавить к этому списку простое и величественное "Бракосочетание Святой Екатерины" в Бостонском художественном музее. Безусловно, это одно из самых серьезных творений того периода. Тип Христа и лаконичная и характерная композиция, по-видимому, указывают на то, что это прекрасная Барна. Основа интересна, представляя собой композицию о кровной мести и чудесах святого Михаила и святой Маргариты. В то время как простой узор продолжает традиции Simone, Барна избегает линейных изящных нот Simone. Изящный элемент предшественницы уступает место своего рода реализму. Барна действительно является критиком сиенской школы. Он молчаливо настаивает на том, что можно быть декоративным, не прибегая к излишней искусственности, и драматичным, не перенапрягая сценического плотника, очень одинокого и возвышенного духа, к которому еще не была воздана полная справедливость.



Рис. 57. Трое живых и трое мертвых, деталь с фрески Лоренцеттиана "Триумф смерти". —Кампо Санто, Пиза.

Наиболее примечательной среди работ, вдохновленных Лоренцетти, является грубо эффектная картина "Триумф смерти", рис. 57. в знаменитом кладбищенском монастыре Кампо Санто в Пизе. Он символизирует опасности земной жизни ввиду неминуемой смерти и суда. Слева королевский охотничий отряд останавливается при виде трех разлагающихся тел в гробах и их зловония. Отшельник, святой Макарий, указывает на очевидный урок о том, что короли, лорды и прекрасные леди обратятся в прах. В центре несчастные люди призывают Смерть спуститься и избавить их от страданий. Ведьма смерть игнорирует молитву и перелетает через груды трупов к веселой вечеринке в саду. Смерть любит убивать молодых, веселых и счастливых, оставляя старых и искалеченных на долгие муки. В верхнем левом углу изображены монахи, занимающиеся своими тихими делами. Вся прилегающая фреска посвящена жизнеописаниям таких пустынных святых. В правом верхнем углу изображены ангелы и демоны, борющиеся за маленькие обнаженные фигурки, олицетворяющие человеческие души. Этот мотив является своего рода перетеканием из картины Страшного суда. Мрачная мораль этих трех картин заключается в том, что мирская жизнь полна смертельных опасностей, которых лучше всего избежать, отречьшись от мира и вступив в монашеский орден. Работа была

завершена около 1375 года, выполнена в более грубом стиле Лоренцетти и стала знаменитой с тех пор, как была нарисована на стене монастыря. Полностью сиенский по своей концепции, в своей грубости он превосходит обычную мягкость школы. Это последнее значительное произведение 14 века.

Сиена перешла в пятнадцатый век, не сильно изменив свое искусство. В творчестве таких традиционных деятелей, как Таддео Бартоли, можно наблюдать некоторое огрубление традиции. Простое величие имеет тенденцию вытеснять старую изысканность, повествовательная живопись становится все более сложной и запутанной. Последняя тенденция проявляется во фресках, которые Доменико ди Бартоло написал между 1440 и 1443 годами для больницы Скала, рис. 58. Их многолюдная живописность законно вытекает из традиции Лоренцетти, как и разработка архитектурных аксессуаров. Но работа также подразумевает определенное знание современных флорентийских открытий в линейной перспективе и архитектуре. Небольшая изобретательность проявляется в этих украшениях, как бы ценны они ни были для изображения того времени.



Fig. 58. Domenico di Bartolo. Одежда обнаженных из серии "Фрески", "Семь актов милосердия". — Больница Скала, Сиена.

Примерно в то время, когда были спроектированы эти фрески, Стефано ди Джованни по прозвищу Сассетта обновлял сиенскую живопись по разным линиям,^[65] и энергичный эксцентрик Джованни ди Паоло. В обоих случаях мы имеем дело с реакционной реформой. Сассетта преданно изучает Симоне Мартини и Лоренцетти, привнося свой собственный нежный мистицизм как в оформление, так и в повествование. В какой-то мере он сочетает в себе два великих течения прошлого Сиены. Лучше всего мы можем приблизиться к нему через триптих "Рождение Пресвятой Богородицы" в Коллегиальной церкви в Ашано, рис. 59. Это его самая ранняя работа, написанная ненамного позже 1428 года, когда, будучи тридцатипятилетним, он вступил в Гильдию художников. Картина задумана в строжайшем стиле Лоренцетти, рама рассматривается как фасад или продолжение нарисованной архитектуры. Помимо этой тщательно продуманной обстановки с ее чередующимися пространствами, небрежное и знакомое распределение фигур сильно напоминает Пьетро Лоренцетти. Но богатые аксессуары в руках Сассетты

подобраны с особой тщательностью, скромные жесты исполнены безыскусственной грации, второстепенные фигуры, такие как одетая в парчу служанка, входящая сзади, завораживают сами по себе. Атмосфера настороженной мягкости пронизывает картину. Ее разделяют люди всех возрастов. Такие эпизоды, как беседа двух стариков перед почтительно слушающим мальчишкой, ничего не добавляют к истории, но сильно усиливают волшебное очарование всего происходящего. Обаятельность вытеснила монументальность старой школы. Наверху, на боковых фронтонах, изображены сцены ухода души Пресвятой Девы и ее похоронной процессии, обе задуманы в манере Лоренцетти. Но знакомые формы необычайно оживлены новым духом нежности. Парадоксально, но эти маленькие истории действительно больше похожи на Дуччо, чем на любое другое произведение.



Рис. 59. Сассетта. Рождение Пресвятой Девы.—Асканио.



Рис. 60. Сассетта. Женидьба святого Франциска на бедности.—Шантийи, Франция.



Рис. 61. Сассетта. Искушение Святого Антония. — Колледж Джарвс, Нью-Хейвен, Коннектикут

Сассетта семь лет писал свой шедевр, ныне разрушенную *Анкону* для францисканской церкви в Борго-Сан-Сеполькро. Центральным панно был изображен Святой Франциск в экстазе, ныне находящийся в коллекции Бернарда Беренсона. На обороте были изображены восемь легенд о “Фиоретти”. Панно было закончено в 1444 году. Особенно восхитительно панно в Шантийи, изображающее мистическое обручение святого Франциска с Бедностью, рисунок [60](#). Эта сцена происходит перед Монте-Амиатой, отделенной от группы полями шахматной доски. Девы, Целомудрие и Послушание, раскачиваются, как лилии, рядом со своей более решительной сестрой, Бедностью, на чью робко протянутую руку маленькая святая крепко надевает кольцо. Вверху небесная троица возвышается над линией гор, Бедность поворачивает полное сожаления лицо к

своему скромному жениху. Простой узор с плавными линиями унаследован от Симоне Мартини, но в нем нет ни его раздражительного превосходства, ни его нервозности. Царство - это не безвоздушные высоты чистого эстетизма, а очень человеческая страна грез. И снова Дуччо в его лучшем проявлении - ближайшая аналогия. Бернارد Беренсон в своей замечательной маленькой книге *"Художник из францисканской легенды"* хорошо описывает техническое совершенство подобной работы. Он задуман в виде "контуров, которые сами по себе обладают энергией и жизнестойкостью, которые, будь то репрезентативные или каллиграфические, излучают ценность движения, а ценности движения обладают способностью предлагать невоплощенную жизнь, незагрязненную материей, короче говоря, нечто такое, что приближается к предельным пределам того, что визуальное искусство может сделать, чтобы пробудить дух".

Помимо этих возвышенных мечтаний о Сассетте, которые выражаются в предельной деликатности линий, оттенков и прикосновений, у него была освежающая, решительная, почти юмористическая сторона, примером которой может служить картина "Искушение святого Антония", рисунок [61](#), в коллекции Jarves в Нью-Хейвене. Возле своей кораллово-красной хижины в пустыне, окруженной лесом, который кажется концом света, Святой расстается со скромной и очень невзрачной маленькой девочкой. Он сбит с толку, скорее угадывая, чем видя крошечные крылышки летучих мышей, которые указывают на то, что она демон. Горизонт настолько изогнут, что почти ощущаешь, как старая земля беззаботно раскачивается под этой дилеммой. Картина, полная гротеска и подлинного воображения, наиболее верная хобгоблинским традициям уходящего Средневековья.

Сассетта умер в 1450 году, а двое его учеников-долгожителей, Сано ди Пьетро (1406-1481) и Джованни ди Паоло (1403-1482), сохраняли часть его влияния еще тридцать лет.

Сано нужно сказать несколько слов. Он ничего не перенял у своего учителя, кроме определенных формальных узоров, тонкой позолоты и ярких цветов. Он нудно повторяется, только в Сиенской академии насчитывается более пятидесяти его панно, но при этом настолько искренен и непритязателен, что забываешь об отсутствии у него деликатности и проницательности. Небольшая Коронация Пресвятой Девы в Нью-Хейвене может в достаточной степени отражать его декоративную фазу. Это букет светлых цветов на полированном золоте. В повествовательной живописи он - лоренцеттианец, лишенный *утонченности* своего мастера. По крайней мере, он помог продлить прекрасную традицию сверх ее естественного срока, и в этом его главная заслуга. "Знаменитый художник и человек, всецело преданный Богу" — (*Живописец фамозус и человек лотоса, посвященный Богу*) — читаем мы в извещении о его смерти. Сиена знала, как ценить традиционалиста.

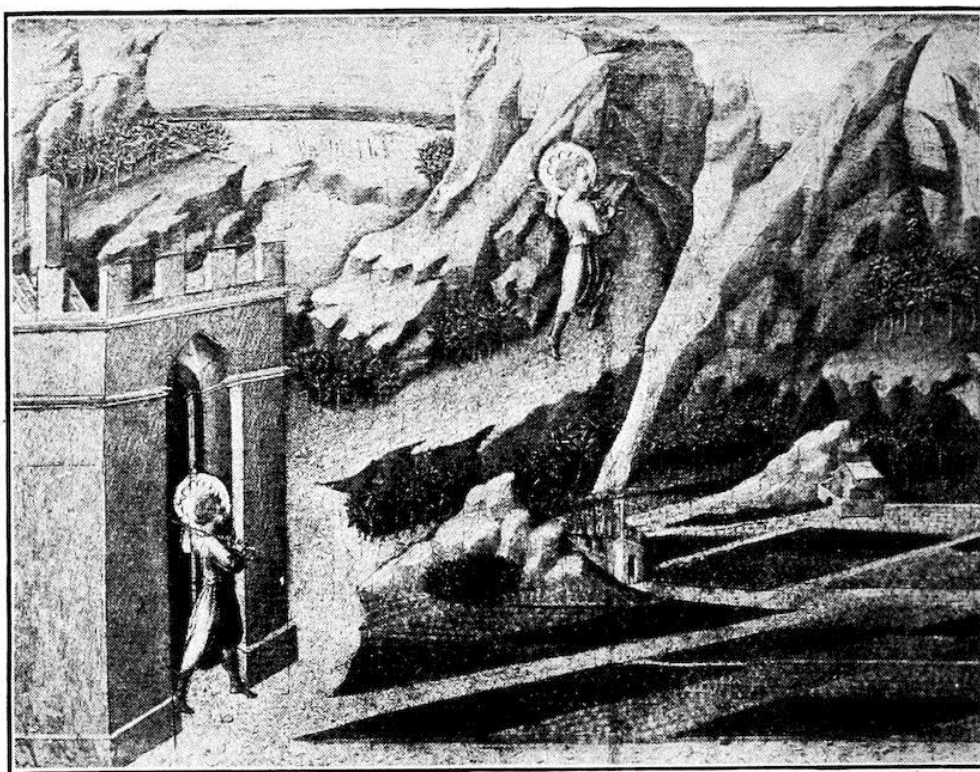


FIG. 62. Giovanni di Paolo. Молодой святой Иоанн Креститель отправляется в пустыню. —Ранее колледж Чарльза Батлера, Лондон.

Джованни ди Паоло, напротив, страдал не от недостатка оригинальности, а от ее избытка. Он беспокойно выбирает старые картины. На его картинах пятидесятих годов вы найдете чисто дуччианские фигуры. Он изучает редкие декоративные совершенства Симоны Мартини и преувеличивает их нервозность. Он превращает экспрессию в карикатуру, ищет силу в искажении, был постимпрессионистом своего времени. Его экстравагантность неприятна в его больших работах, но достаточно пикантна в его многочисленных маленьких панно. На одной из пар, находящихся в частном владении англичан, изображен юный Святой Иоанн, бодро отправляющийся в пустыню, с довольно кубистической обработкой линий полей на рисунке [62](#). Этот мотив еще более изобретательно использован в одной из замечательных картин, принадлежащих мистеру Мартину Райерсону из Чикаго. Склонность Джованни к искажениям и гримасам показана в "Крещении Христа", подвеске к истории юного Иоанна, оба являются частями одной пределлы.



FIG. 63. Matteo di Giovanni. Святая Варвара со святыми.—С. Доменико.

Джованни умер в 1482 году в преклонном возрасте семидесяти девяти лет, верно сохранив старую готическую традицию, сделав ее воплощением своей собственной решительной эксцентричности.



FIG. 64. Matteo di Giovanni. Массовое убийство невинных людей.

Небольшая уступка, которую Сиена сделала эпохе Возрождения, была начата Лоренцо Веккьеттой, действовавшим примерно с 1440 по 1480 год. В первую очередь он был скульптором, и в 1506 году его серебряная спинка для алтаря была признана достойной того, чтобы вытеснить великое Величие Дуччо с главного алтаря собора. Веккьетта главным образом демонстрирует результаты своих исследований в качестве архитектора и скульптора в строгом отношении к анатомии и в ренессансном характере своих архитектурных сооружений. Он написал для собора Пьенцы величественное "Успение Пресвятой Богородицы", свой шедевр. В Сиене есть множество его фресок; он, пожалуй, наиболее приятен в маленьких историях, искусно размещенных на фоне богатой архитектуры, но ему не хватает живости истинной повествовательной традиции. "Он был меланхоличным и одиноким человеком, - пишет Вазари, - и всегда погружен в раздумья". Он сделал кое-что, что придало сиенской живописи конца века новую и усложняющую осмысленность.



Рис. 65. Бенвенуто Сиенский. Успение Пресвятой Богородицы. —Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Безусловно, самым разносторонним художником Сиены второй половины XV века был Маттео ди Джованни.^[26] Он не был местным жителем, но родился около 1430 года в Борго-Сан-Сеполькро в верхней Умбрии. Там он некоторое время работал с суровым реалистом Пьеро делла Франческа. Таким образом, Маттео получил в Сиене лучшую подготовку, чем его товарищи, но вскоре он с удовольствием освоился с местными обычаями. В его мадоннах и святых женщинах появился новый штрих. Они более девичьи и хрупкие, чем их предшественницы, более изысканные, более модные. Этот тип представлен на десятках панелей, прекрасным примером которых является изображение Святой Варвары на троне в Сан-Доменсио, датированное 1477 годом, рисунок [63](#).



Fig. 66. Girolamo di Benvenuto. Любовь, связанная Девами. Поднос для новорожденных. —Колледж Джарвес, Нью-Хейвен, Коннектикут

В этой работе Маттео продолжает традицию Сассетты, придерживаясь несколько поверхностных принципов красоты. Он гораздо более оригинален в нескольких версиях

"Резни невинных", в которых, стремясь к максимальной интенсивности, он достигает лишь очень интересной карикатуры. Картина в С. Агостино, рис. [64](#), датированная 1482 годом, является, пожалуй, лучшей из группы. Мы находимся в царстве ужасной сказки, на состязаниях людоеда. Многолюдство, суматоха, богато украшенная архитектура - это просто попытки Маттео возродить старую традицию лоренцеттианцев. Его настоящие качества лучше всего проявляются в очертаниях подготовленного для фигурного оформления тротуара собора. В целом, это привлекательный, но совершенно недисциплинированный талант, колеблющийся в соответствии с модой момента, как во Флоренции, так и в Сиене, между простой привлекательностью и явным беспокойством. Он умер в 1495 году, когда звезда Микеланджело уже взошла над соседней Флоренцией.

Своеобразное окаменение традиционного очарования Сиены можно увидеть в работах Бенвенуто ди Джованни, ученого из Сассетты. Он культивирует блистательную бесстрастность, суров, не имея большого опыта работы. Его жесткость достаточно любезна, как у аристократа, который среди трудностей сохраняет достоинство представителя более старой школы. Его чувство формального образца и умение моделировать в очень светлом ключе можно увидеть в его версиях любимой темы Успения. Один из лучших из них, датированный концом века, 1498 годом, находится в музее Метрополитен, рисунок [65](#). Бенвенуто родился в 1436 году и умер около 1518 года. Он мог бы, если бы захотел, изучить все реалистическое развитие от фра Анджелико до Леонардо да Винчи, но его живопись сохраняет холодную девственность, совершенно отделенную от жизни, ее проблем и соблазнов.

Его сын Джироламо продолжал эту манеру с меньшей монументальностью вплоть до своей смерти в 1524 году. К его ранним работам относится восхитительный поднос "Любовь, связанная девами", рисунок [66](#), из коллекции Jarves в Нью-Хейвене. Это всего лишь поднос, на котором подарки преподносились молодой матери во время поздравительных визитов. Она была написана для какого-то члена знаменитой семьи Пикколомини, предположительно около 1500 года. Суровые девы, которые срывают и связывают юношескую Любовь, несомненно, являются олицетворениями Целомудрия, Воздержанности и тому подобного. На средней дистанции рыцарь свободно отправляется навстречу приключениям, поскольку Любовь надежно связана. Странная тема для подарка молодой невесте и матери, но итальянцы никогда не требовали постоянства в своих комплиментах. Изысканность обработки типична для живописи эпохи Возрождения в Сиене, которая никогда не предполагает сильного, реалистичного или гуманистического акцента.

Есть утонченность, которая является предвестником смерти. Она появляется в Сиене в лице Нероччо ди Ланди. Он возвышает стиль своих великих предшественников, Симоне и Сассетты, свободно добавляя более утонченные орнаменты эпохи Возрождения. В его колорите есть особая бледность, а в лепке - напряженность. Это искусство нервов и экстаза, полностью эфирное. Восхитительное Благовещение из коллекции Jarves в Нью-Хейвене демонстрирует богатую обстановку, странное сочетание точности с томностью, которое отличает Нероччо как истинного внука Симоне Мартини. Здесь много маленьких панно с изображением мадонн и святых янтарной прозрачности. Они обладают поразительной живостью и ирреальностью галлюцинации. А в коллекции Вайднера есть портрет девушки, рисунок [67](#), который отличается исключительной нежной красотой. Нероччо родился в 1447 году и умер в 1500 году. С ним передался особый аромат сиенского искусства.

До 1475 года Нероччо был партнером того, чьи амбиции зашли далеко и разрушили то, за что выступали Нероччо и Сиена. Франческо ди Джорджо родился в 1439 году. Обладая амбициями и решимостью, совершенно не свойственными сиенцу, он овладел искусством

живописи, скульптуры, архитектуры и инженерного дела. Он познакомился с Леонардо да Винчи в Павии, работал на миланских тиранов, участвовал в конкурсе на фасад собора Святой Марии Цветочной во Флоренции. Как архитектор и инженер, похоже, что он стал космополитом, в живописи это было вряд ли так. Он наиболее восхитителен в своей ранней фазе, которая представлена сундуком для невесты из коллекции Wheelwright в Бостоне. На ней изображен принц Парис, дерзко оценивающий прелести богинь-соперниц, а справа скачущий Тройкой вперед, не обращая внимания на отчаяние покинутой. Классическая тема окрашена средневековым, натурализованным как сиенский. Более поздние картины, такие как "Рождество Христово", рис. 68, в Сиенской галерее, показывают Франческо встревоженным, искажающим свои фигуры для изящества и демонстрации знаний, работающим над старыми ландшафтными формулами в полуреалистичном смысле, добавляющим классическую архитектуру, в целом пытающимся нарушить границы старого идеализма. Результатом является неутомность или, в лучшем случае, двусмысленное очарование. Сиена начинает сожалеть о своей изоляции, прилагать тщетные усилия, чтобы обогнать волну гуманистического реализма, завидовать Флоренции и даже Перудже и Кортоне. С точки зрения эпохи Возрождения она отстала на два поколения и больше не была безразлична к этому факту.



Fig. 67. Neroccio di Landi. Портрет девушки.—Уайденер Колл., Элкинс-Парк, Пенсильвания.

Не только Франческо ди Джорджо пытается за десятилетие выполнить работу века, но и такие молодые современники, как Фунгаи и Паччиаротти, смотрят во Флоренцию или Умбрию. У Сиены не было времени на реконструкцию, и ее старое прекрасное искусство не могло с готовностью принять новые формы. Сиена так и не усвоила Ренессанс. Он вторгся в нее, убил ее родное искусство и заменил его другим, без местного колорита. Незадолго до смерти Франческо ди Джорджо, в 1502 году, он видел, как Луку Синьорелли вызвали в Сиену и умного декоратора Пинторриккио. Сиена больше не доверяла своим собственным художникам. Франческо, вероятно, мало обратил внимания на появление в 1501 году молодого пьемонтского художника Антонио Бацци,^[12] по прозвищу Содома, но с Содомой осталось то небольшое будущее, которое было у сиенской живописи.



Рис. 69. Содома. Видение святой Екатерины Сиенской. Fresco.—*S. Domenico, Siena.*

Содома привнес в Сиену знания Леонардо да Винчи, новое рисовальное искусство в области света и тени. Он перенял чувствительность Сиены, но огрубил ее. Ни один художник того времени не был более откровенно сентиментален. Его знаменитый "Святой Себастьян во Флоренции" рассказывает о нем все, что нужно знать, — его значительное мастерство, его преувеличенный пафос, его умелое использование самообладания и равновесия, его трезвые современные тона. Его сентиментальная сила достигает своего апогея на фреске в Сан-Доменико, Сиена, которая изображает Святую Екатерину, теряющую сознание при виде своего возлюбленного, Христа, рис. 69. Содома неустанно работал в Сиене и ее окрестностях до 1549 года. Несколько местных художников прогрессивного толка, Доменико Беккафуми, Джироламо дель Паккья, либо непосредственно имитируют Содому, либо рисуют из аналогичных инопланетных источников. Единственный гениальный человек, которого Сиена произвела на свет в эти годы, Бальдассаре Перуцци (1481-1536), вскоре отправился в Рим, где в архитектуре завоевал расположение всех желающих, тогда как в живописи стал скромным подражателем Рафаэля.

Через десять лет после 1500 года старое искусство исчезло. Сиена из последнего яркого образца средневекового духа превратилась в станцию четвертого класса эпохи Возрождения. Ее идеализм не выдержал проверки реальностью. Ее владениями были легенды, сказки и мечты, она изысканно управляла ими в течение двух столетий, пока чистый вкус не поглотил ее скудные силы. Она оставила незабываемые записи о своих самых дорогих чувствах, но мало свидетельств о своей внешней деятельности. Подумайте, как изобилуют портреты во флорентийском и венецианском искусстве после 1450 года! В Сиене их практически нет. Так что было бы бесполезно ехать в Сиену, чтобы лучше понять активную жизнь. Но если вы хотите пробудить чувство легенды, пережить заново нежность, которую человечество когда-либо испытывало к прекрасному прошлому, услышать слабый звук рогов эльфы — если вы хотите этого опыта, тогда

отправляйтесь в милосердный Город Пресвятой Девы, и вы увидите, что благородный девиз над его главным порталом исполнился: Сиена широко откроет тебе свое сердце.



FIG. 68. Francesco di Giorgio. Рождество Христово.—*Belle Arti*.

ИЛЛЮСТРАЦИИ КО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

СОНЕТ КЛУБУ РАСТОЧИТЕЛЕЙ

Автор:

FOLGORE DA SAN GEMIGNANO

переведено

DANTE GABRIEL ROSSETTI

“Я дарю тебе лошадей для твоих игр в мае,
И все они хорошо подготовлены к этому курсу —
Каждая послушная, быстрая, прямая, хорошая лошадь:
С доспехами на груди и играющими колокольчиками
Между их бровями и вымпелами, прекрасными и веселыми;
Прекрасные сети и укрытия подходят для воинов,
Украшенный щитами, которые вы называете своими,
Холодный, серебристый, или у всех кружится голова в полдень;
И копыта расколуются, и плоды разлетятся в стороны
В веселом обмене на венки, которые падают
С балконов и створчатых окон далеко вверх;
И нежные девицы с молодыми людьми
Будем вместе целоваться в щеки и в губы
И каждый день радуйся радостной любви”.

КАК ВЕНЕРЕ ЖИЛОСЬ В СИЕНЕ

Гиберти в своих комментариях (изд. Фрей, Берлин, 1886, стр. 57 и далее) рассказывает, как в Сиене была выкопана мраморная Венера, носящая имя Лисипп.

“Я видел его только нарисованным очень великим художником из города Сиена, которого звали Амброджио Лоренцетти. Этот рисунок хранился с величайшей бережностью очень старым картезианцем. Этот брат был ювелиром, как и его отец, и был дизайнером, и испытывал большое удовольствие от искусства скульптуры; и он начал рассказывать мне, как эта статуя была обнаружена, когда они проводили раскопки там, где сейчас находятся дома Малаволти; как все те, кто был обучен и сведущ в искусстве скульптуры, вместе с ювелирами и художниками побежали посмотреть на эту столь чудесную и художественную статую. Все очень хвалили его, а также великие художники, которые тогда были в Сиене - всем он казался абсолютно совершенным. И со всеми почестями они установили его на своем фонтане, как самую великолепную вещь. Все собрались, чтобы поместить его с величайшей радостью и почестями, и они великолепно установили его на том фонтане, статуя которого царила там, но ненадолго”.

Поскольку в войне с флорентийцами у города было много невзгод, и цвет общества собрался на совет, один гражданин поднялся и заговорил о статуе в таком тоне: ‘Господа и горожане, рассудив, что с тех пор, как мы нашли эту статую, у нас всегда что-то шло не так, и учитывая, что идолопоклонство запрещено нашей верой, мы должны верить, что все невзгоды, которые у нас есть, Бог посылает нам за наши ошибки. И поистине, с тех пор, как мы почтили эту статую, мы всегда становились все хуже и хуже. Я уверен, что до тех пор, пока мы храним ее на нашей территории, у нас

всегда будет что-то не так. Как член городского совета, я бы посоветовал снести его, разбить вдребезги и отправить на захоронение на флорентийскую землю".

“Единогласно они подтвердили слова своего гражданина и привели их в исполнение, а статуя была похоронена на нашей земле”.

ПРОЦЕССИЯ ПО СЛУЧАЮ ЗАВЕРШЕНИЯ "ВЕЛИЧЕСТВА ДУЧЧО"

“В тот день, когда его отнесли в Кафедральный собор, лавки были закрыты; и епископ повелел благочестивой компании священников и монахов отправиться торжественной процессией в сопровождении Девяти магистратов, всех должностных лиц коммуны и всего народа; все наиболее достойные следовали за картиной, в соответствии со своим положением, с горящими лампадами в руках; а затем за ними с великой набожностью шли женщины и дети. И они сопровождали упомянутую картину до Кафедрального собора, совершая шествие по Кампо, как положено, под радостный звон всех колоколов, прославляющих столь благородную картину, как эта. И весь тот день они возносили молитвы с великой милостыней бедным, моля Бога и Его Мать, которая является нашим заступником, чтобы он защитил нас в Своем бесконечном милосердии от всех невзгод и всякого зла и чтобы Он сохранил нас от рук предателей и врагов Сиены”.

Переведено в *"Истории Сиены"* Эдмунда Г. Гардинера, стр. 178, Анонимным современным хронистом, опубликованным А. Лизини в *"Заметках Дуччо"*.

КОНТРАКТ НА АЛТАРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПЬЕТРО ЛОРЕНЦЕТТИ

“Мастер Пьетро, сын покойного Лоренцетто, уроженец Сиены, торжественно и охотно обещает и соглашается с достопочтенным отцом Гвидо, Божьей милостью епископом Ареццо, который оговаривает от имени и вместо народа Святой Марии Ареццкой нарисовать панно с изображением Пресвятой Девы Марии ... в центре этого панно должно быть изображение Девы Марии с ее Сыном и с четырьмя боковыми фигурами в соответствии с пожеланием вышеупомянутого господина епископа, обработав фоны этих фигур тончайшим золотым листом, по 100 листов на флорин”. , ... и другие украшения из серебра и лучших и отборных цветов; и используя в этих пяти фигурах лучший ультрамариновый синий; и в других прилегающих и окружающих пространствах (панелях) этой картины будут нарисованы изображения пророков и святых, согласно желанию этого господина епископа, хорошими и отборными цветами ”.

“Это должно быть шесть браччей в длину и пять браччей в высоту посередине, не считая двух колонн, каждая шириной в половину браччи, и в каждой должно быть по шесть фигур, выполненных вышеупомянутым золотом, и работа должна быть одобрена этим господином епископом”

“И он [Пьетро Лоренцетти] должен приступить к этой работе в соответствии с желанием этого господина епископа, сразу после изготовления деревянной панели, и должен продолжать эту работу до завершения этой картины, не предпринимая никакой другой работы и т.д. И поэтому упомянутый господин епископ Гвидо обещает подарить и закрепить за ним панно, сделанное из дерева; и выплатить ему в качестве жалованья за картину и краски, золото и серебро сто шестьдесят пизанских лир; это третья часть в начале работы, третья часть в середине работы, а оставшаяся третья часть, когда работа будет закончена и доделана & с.”

“Совершено в церкви Святых Ангелов в Аркалто за пределами кладбища и рядом с ним”.

Переведено и слегка сокращено с Боргези и Банчи, *Новые документы для истории искусства Сенеze*, (Документ. 6, стр. 10) Сиена, 1898.

Этот контракт хорошо иллюстрирует проработанность и строгость подобных соглашений. Это можно сравнить с самим рисунком (рис. 46). По-видимому, художник убедил епископа отказаться от плана изображения двенадцати

пророков и святых на двух боковых пилястрах и вместо этого сделал большее количество (15) фигур в верхней аркаде и башенках.



FIG. 70. Andrea del Castagno. Давид, Убийца Голиафа. Парадный щит.—Уайденер-Колл, Элкинс-Парк, Пенсильвания.

ГЛАВА III

МАЗАЧЧО И НОВЫЙ РЕАЛИЗМ

Гиберти, Брунеллеско и Донателло около 1400 года начинают изучать природу и античность—Новый светский дух—Недовольство старым живописным стилем, выраженное в реакции Лоренцо Монако—в осторожной реформе Фра Анджелико—и Мазолино—в революционной реформе Мазаччо—Художники Кассони как иллюстраторы современных манер—Мазаччо и новая структура света и тени—Проблема фресок Бранкаччи—Непреходящее влияние Мазаччо—Ранние флорентийские реалисты—Паоло Уччелло и перспектива—Андреа дель Кастаньо и Анатомия — Доменико Венециано, Живопись маслом —Алессо Бальдовинетти.

В двух предыдущих главах мы рассмотрели то, что Джорджо Вазари называет бурным детством итальянской живописи. Теперь нам предстоит наблюдать за ее великолепной юностью. История, соответственно, начинается с трех молодых людей и 1401 года и с ребенка, позже получившего прозвище Мазаччо, который родился в том же году. Трое молодых флорентийцев олицетворяют дух нового времени. Счастливчик, Лоренцо Гиберти, только что выиграл конкурс на новые бронзовые двери баптистерия, и у него впереди более двадцати лет счастливой работы по этому заказу. Гиберти чувствителен и вдумчив, что не свойственно мастерам старшего поколения. Он пишет об античной статуе: “В ней есть сладость лепки, которую невозможно уловить ни при ярком, ни при тусклом освещении, только рука и прикосновение могут найти ее”. Гиберти - критик и аналитик, а также творец. В своих “Комментариях”, произведении своей старости, он пишет: “Таким образом, я всегда искал первичные принципы относительно того, как природа устроена сама по себе и как я могу приблизиться к ней, как глаз распознает разнообразие вещей, как работает наша зрительная способность, как возникают визуальные образы и каким образом должна быть сформулирована теория скульптуры и живописи”. Таково настроение эпохи Возрождения в ее самом серьезном аспекте.

Это студенческое настроение полностью разделяли два молодых друга Гиберти. Скульптор Донателло и Брунеллеско, позже создавший купол Флорентийского собора, проиграли в конкурсе на двери баптистерия. Они великодушно приняли поражение, объединили силы и отправились в Рим, где за их упорное рытье среди руин их прозвали искателями сокровищ. Таковыми они действительно были, но сокровищем, которое они искали, было не золото, а секреты древних скульпторов и архитекторов. Таким образом, Донателло усовершенствовал суровый реализм, который он унаследовал от природы. Еще в 1416 году он должен был высечь бдительного и благородного Святого Георгия для церкви Сан-Микеле. Мечтой всей жизни Брунеллеско был самый легкий и красивый из куполов, который до сих пор является архитектурной короной Флоренции, и почти случайно он создал проекты, которые наполнили Флоренцию элегантными колоннадами и церквями, возродившими достоинство и радость лучшего римского здания. Будучи человеком решительным, Брунеллеско однажды прошел пешком шестьдесят миль от Флоренции до Кортонь, чтобы увидеть недавно раскопанную статую. Таким образом, не

случайно, а путем тщательного изучения Брунеллеско выработал правильную практику линейной перспективы. Этот необходимый художнику ресурс теперь был доступен, когда у кого-то хватало здравого смысла попросить об этом, и все это время молодой Мазаччо рос в Сан-Джованни вверх по реке Арно.

Таков непосредственный фон для поступательного движения в живописи, которое начинается в 1422 году или около того и продолжается на протяжении пятидесяти лет энергичных экспериментов. Как и в первое возрождение, скульпторы и архитекторы указали путь художникам, так было и в прошлый раз. Но у раннего Возрождения есть и более отдаленные социальные и коммерческие предпосылки, которые мы должны кратко рассмотреть. Великая чума 1348 года резко разделила историю Флоренции надвое. Она ознаменовала ускорение развития веселья и светскости, спорта и зрелищ. Хронист Маттео Виллани^[28] с удивлением отметил, что чума вызвала не раскаяние, а рассеяние. Он был потрясен, увидев, что старый костюм флорентийцев, похожий на тогу, уступил место курткам с короткими хвостами и разноцветным чулкам, позаимствованным у порочной Франции. Наследия было много, а наследников мало. Вы видели платья нежных и благородных дам на спинах потаскушек или того хуже — молодых жен. Люди устремлялись к “греху чревоугодия, к пирам и тавернам, изысканным яствам и играм”. Что касается бедняков, то они больше не желали заниматься своим ремеслом, они ожидали самой дорогой еды, они женились “свободно”. Так началось ослабление старой буржуазной морали, кульминацией которого стали карнавалы конца пятнадцатого века и распутная муза Лоренцо Великолепного. Все это означало вдохновляющее зрелище для записи художником и щедрое покровительство, но также это означало тенденцию к распаду искусства. Живопись во Флоренции велика в той мере, в какой она избегает простой экспансивности времени и стремится к дисциплине. Словно в подтверждение незыблемости духа дисциплины, тот самый 1348 год, который поверг Маттео Виллани в отчаяние, подарил ему также главу об основании Студии, высшей школы обучения, которая в конечном итоге стала Флорентийским университетом. И течение искусства на протяжении большей части пятнадцатого века должно было представлять собой постоянное взаимодействие и соперничество между Флоренцией таверн и ипподромов и Флоренцией Студий, с окончательной победой последней.

Как ни странно, новая роскошь и веселье, а также новая ученость сговорились сделать старую картину неадекватной. Панорамный стиль четырнадцатого века был слишком простым и неоригинальным для франкоязычных флорентийцев; для нового поколения энергичных художников он был слишком легким и неумелым. Все лучшие умы в начале пятнадцатого века были недовольны. Их беспокойство выражалось, в зависимости от темперамента, в прогрессе или реакции. Доминирующим художником того времени был реакционер Дон Лоренцо Монако,^[29] Камальдозский монах. Отказавшись от поверхностности нынешнего флорентийского стиля, он искал исправления в Сиене, на своей родине, в декоративной изысканности Симоне Мартини и повествовательной теплоте и широте Лоренцетти; и он привносит эти качества во Флоренцию в искусстве столь же аристократическом и ретроспективном, как искусство наших собственных прерафаэлитов. В его руках готическая живопись обретает новую и ничем не оправданную жизнь. Он блестящий колорист, привередливый дизайнер, суровый духом. Даже его великие сиенские образцы едва ли превзошли его шедевр "Коронация Богородицы" в Уффици. Он датирован 1413 годом. Благодаря богатству готической рамы, обилию мелких второстепенных фигур, пышным изгибам раскачивающихся святых и ангелов и формальной симметрии расположения, она хорошо представляет самый витиеватый тип готической живописи, разработанный в Сиене. Трудно осознать, что это

прекрасное средневековое произведение было написано в тот момент, когда Брунеллеско и его друзья уже резко обращались к природе и видению Эллады. Но Лоренцо был замкнутым человеком и, соответственно, приверженцем прошлых совершенств. Его благочестивое настроение лучше всего выражено в "Милостивом Благовещении", рис. 71, которое, к счастью, никогда не покидало своего первоначального алтаря в церкви Святой Троицы. Здесь Лоренцо следует лоренцеттианским канонам пространства. Девичья нежность в "Послушной деве" - это новая нота, которую еще нежнее подхватил лучший последователь Лоренцо, Фра Анджелико. Лоренцо умер в 1425 году. Мазаччо уже создал новый стиль живописи, но в течение пары десятилетий верные ученики дона Лоренцо продолжали его стиль.

Любитель параллелей и контрастов в духе Плутарха быстро перешел бы от дона Лоренцо Монако к Мазаччо. Но можно лучше понять новое движение, обратившись к первым людям, которые постепенно и нормально восприняли новые знания. Таковы фра Анджелико и Мазолино, которые начинали как художники готики, а закончили как мастера эпохи Возрождения. Они лучше показывают нам средний ход времени, чем это делает такая революционная фигура, как Мазаччо.

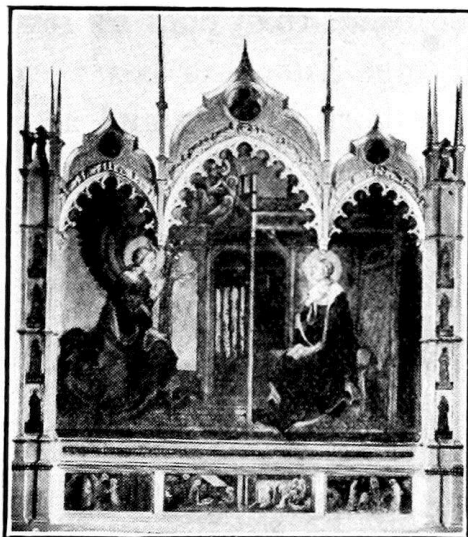


Рис. 71. Лоренцо Монако, Благовещение.—*Trinità*.

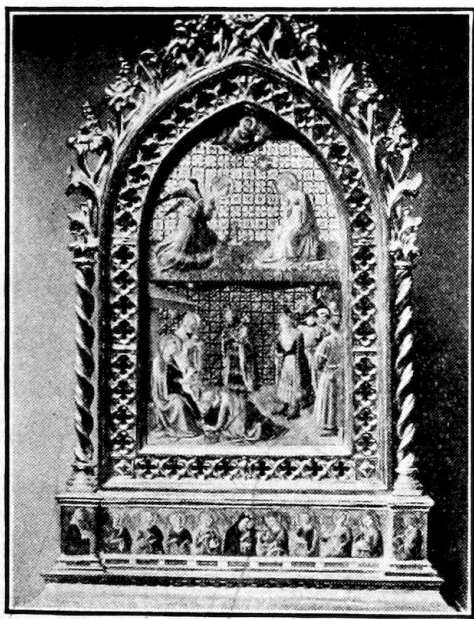


Fig. 72. Fra Angelico. Благовещение и поклонение волхвов.—Музей Сан-Марко.

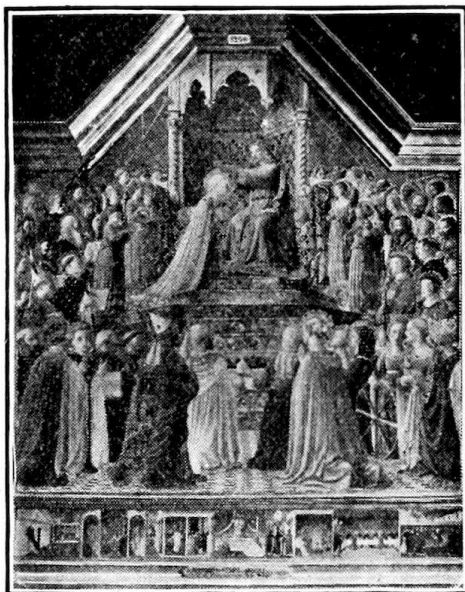


Fig. 73. Fra Angelico. Коронация Девы Марии.—Лувр.

Фра Анджелико^[90] родился в 1387 году и в двадцать лет принял монашество доминиканца во Фьезоле. Как скоро фра Джованни, еще не получивший прозвища Анджелико, стал художником, мы почти не знаем. Но четыре маленькие картинки, предназначенные для того, чтобы поместить в свои рамки мощи святых, могут свидетельствовать о его начале. Три находятся в Сан-Марко, Флоренция, один в коллекции миссис Джон Л. Гарднер в Бостоне. Маленькое Благовещение с Поклонением волхвов, рисунок [72](#), может представлять эту работу. Он утонченный, нежный, с драгоценной свежестью цвета, изящный в линейном расположении, на первый взгляд, полностью сиенский по вдохновению и напрямую зависит от Лоренцо Монако. Некая правдивость, скрывающаяся за богатством экспрессии, делает работу, в конце концов,

простой и флорентийской. Дата может быть около 1425 года, фра Анджелико было за тридцать, и в своем искусстве он примерно на столетие отстал от времени. В своей ранней готической манере он задумал некоторые из своих шедевров, такие как Коронация Пресвятой Богородицы с видом небесной облачной страны и причудливо красивый Страшный суд. Оба находятся в музее Сан-Марко. Можно поверить сообщению Вазари о том, что каждый день фра Анджелико молился, прежде чем прикоснуться кистью к таким шедеврам. В таких картинах есть тишина и очарование небесной страны грез, медитативная красота, совсем не флорентийская.



Fig. 74. Fra Angelico. Madonna dei Linaiuoli. Первоначально это была дарохранильница под открытым небом.—Музей Сан-Марко.

Все это время фра Анджелико спокойно и разумно изучал новое реалистическое направление, начатое Донателло и Мазаччо. Он выбирает то, что ему подходит, отказываясь от тяжелых теней, которые приглушили бы его готический колорит, но свободно добавляя реалистичные детали в анатомию, драпировку и архитектуру. Коронация Богородицы в Лувре, рис. 73, хотя и может быть всего на несколько месяцев позже, чем коронация в Уффици, больше не происходит в облачном царстве перед светящимся золотом, а во вполне осуществимой архитектуре, имитирующей нишу, которую Микелоццо спроектировал в 1423 году для "Святого Людовика Тулузского" Донателло. Формы тоже более существенны, более приземленны. Вскоре архитектурные аксессуары приобретают ренессансный характер, и, как показал мистер Лэнгтон Дуглас, каждое новое изобретение Микелоццо на протяжении десяти лет незамедлительно находит отражение в картине фра Анджелико. Его величайшая Мадонна Полотняной гильдии, фигура 74, написанная в 1433 году, почти пластиковая, напоминающая о

суровой сладости Орканьи. Картина действительно загромождена богатыми драпировками, которые со стройными покачивающимися ангелами на скосе рамы уже являются анахронизмом. В "Сошествии с креста", рис. 75, мы видим, как фра Анджелико умело использует новые открытия в анатомии и ландшафте. Процедура обширная и панорамная в традициях Lorenzetti, но все детали тщательно изучены с натуры, а не предоставлены формулой. Таким образом, глубоко прочувствованная сцена приобретает правдоподобие, выходит из области легенды и становится реальностью. Панно было закончено в 1440 году, и теперь, когда Мазаччо не стало, не было ни одного живущего художника, который мог бы вложить в него с таким знанием дела столько чувства.

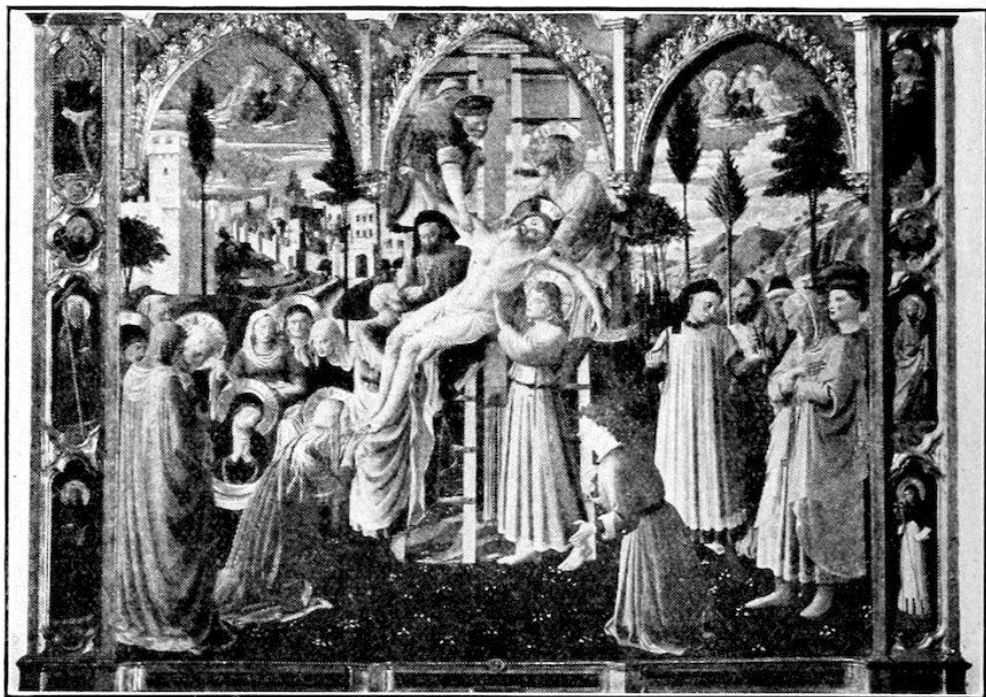


FIG. 75. Fra Angelico. Дача показаний.—Уффици.

Строительство великого доминиканского монастыря Сан-Марко между 1437 и 1444 годами открыло перед фра Анджелико огромные возможности. Это был подарок Козимо Медичи, ныне неофициального правителя Флоренции, у которого были веские причины желать обеспечить редкий покой своей занятой души в этом мире и ее постоянный покой в следующем. Он часто искал уединения в монастыре и, несомненно, видел в процессе работы пятьдесят или более фресок, которые фра Анджелико написал, чтобы украсить его. Фра Анджелико рисовал для глубоко религиозных людей, для ученых, у которых Священное Писание было на кончиках пальцев, и, возможно, по этой причине он отвергает все мелкие реализмы, сводя свои композиции к простым фигурам. Таким образом, фрески Сан-Марко даже более лаконичны, чем фрески Джотто, и в лучшем случае они достигают простой возвышенности, еще недостижимой в итальянском искусстве. В высшей степени формальные и декоративные, они лишены сознательного эстетического налета. Иногда я думаю, что Перуджино многому научился в Сан-Марко и что таким образом мы можем рассматривать фра Анджелико как косвенное ведущее влияние на Рафаэля. Простой, но эффективный метод может быть проиллюстрирован на фреске, установленной над дверью гостевых покоев, *Форестьера*. На нем изображен Христос-паломник, принимаемый братьями-доминиканцами. Рисунок 76. В "Страннике,

которого мы принимаем у себя" Сам Господь - это простой урок. Фигуры расположены на обычном синем фоне, но построены с учетом новых знаний.



Fig. 76. Fra Angelico. Доминиканцы принимают Христа как Паломника. Дверь гостевого домика.—С. Марко.

В здании капитула неподалеку Фра Анджелико написал около 1440 года большое Распятие, рисунок [77](#). Три нагруженных креста резко выделяются на фоне темного неба. Декорация представляет собой простую платформу, на которой знакомые формы Марии и возлюбленных Апостолов почти теряются в толпе свидетелей всех возрастов. У нас есть латинские отцы церкви и их преемники — святой Доминик и святой Франциск, среди прочих. Аранжировка в высшей степени официальная, настроение медитативное; на более острой трагичности темы не настаивают. Характеристика святых точна и изящна, прорисовка их форм восхитительна. Если бы композиция была создана на готическом голубом фоне, настроение казалось бы просто сентиментальным. Что придает ему, при всей его абстрактности, почти сенсационный привкус реальности, так это изогнутое небо, покрытое синевой вверху и зловещим оранжевым цветом за фигурами. Целесообразность привносит элемент определенного места и времени суток для этого свидания святых на мистически обновленной Голгофе.

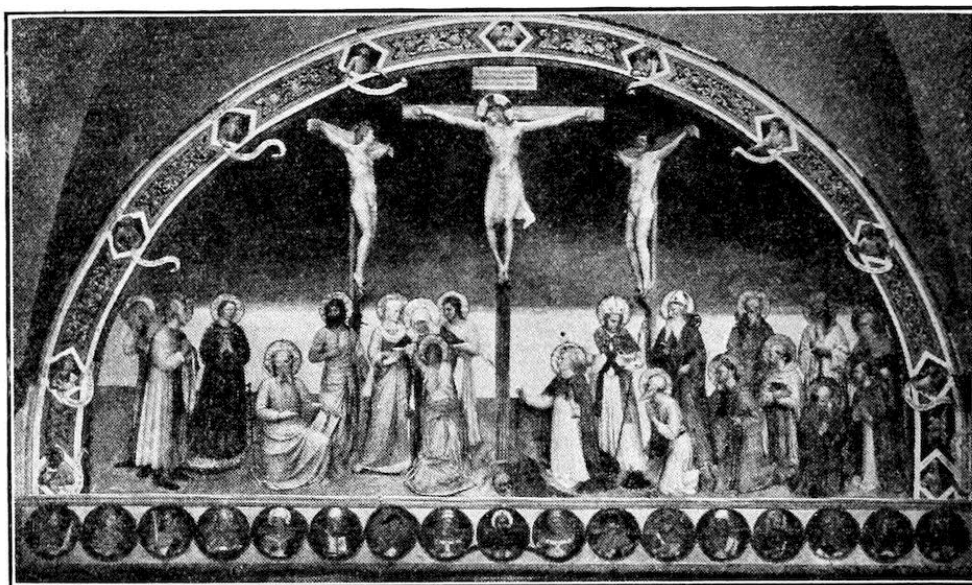


Fig. 77. Fra Angelico. Мистическое Распятие. Дом капитула. — С. Марко.

В монастырских кельях фра Анджелико и его помощники написали не менее сорока трех фресок. Они предназначались для личных молитв брата, занимавшего келью, и темы, вероятно, выбирал не сам фра Анджелико, а его товарищи по монастырю. Лучшие из них задуманы как фрески нижнего этажа. Фоном служит просто затянутое вуалью небо, никаких аксессуаров, фигуры вырисовываются в неопределенном пространстве. Величественно Преображение Господне, фигура [78](#), очень красиво Коронация Богородицы. Художник-ангел достигает максимального эффекта с помощью простейших узоров и кратчайших средств. Здесь присутствует размеренное и простое достоинство раннехристианских мозаик с более теплым и личным чувством. Фра Анджелико, когда пожелает, может быть предельно реалистичным. Таким он является в сцене в саду, где Воскресший Христос мягко отвергает Магдалину, в многолюдном Поклонении волхвов, которое традиция относит к камере Козимо Медичи, и в "Благовещении", рис. [79](#), в коридоре с его изящной *лоджией* в стиле Ренессанс. В этом более обстоятельном ключе фра Анджелико восхитителен, но, по-моему, ниже своих лучших качеств. Однако на всех фресках в Сан-Марко фра Анджелико предстает как стопроцентный флорентиец, чье искусство основано одновременно на изучении природы и на понимающем восхищении шедеврами Джотто и Орканьи.



Fig. 78. Fra Angelico. Преображение, фреска в келье Святого Марка.

Что-то от его средневековья, от его сиенской манеры сохранилось в многочисленных маленьких панно пределлы, таких как те, что восхитительно повествуют о святых врачах, Космо и Дамиане, и серии с жизнеописаниями Христа, которые украшали дверцы шкафчиков для посуды в церкви Сан-Марко. С их полностью развитым пикториализмом, бережным отношением к мелким деталям обстановки, эти маленькие картинки являются прелюдией к его последнему этапу в Риме. Это также последние флорентийские картины, в которых соблюдены те традиционные иконографические формы, которые сохранялись на протяжении четырех столетий.



FIG. 79. Fra Angelico. Благовещение. Фреска.—*Сан-Марко*.

Фра Анджелико никогда не отказывался зарабатывать деньги или принимать повышение по службе, но, несмотря на это, стал знаменитостью. В 1445 году папа Евгений IV отправил его в Рим. Фрески, которые фра Анджелико затем сделал в Ватикане, утрачены. Был побег в Орвието, где фра Анджелико расписал половину свода часовни Сан-Брик시오, которую позже должен был завершить Синьорелли. Фра Анджелико был безапелляционно отозван в Рим в 1447 году новым папой Николаем V, который планировал построить новую часовню в Ватикане. Сегодня мы видим, как он все еще сияет легендами о святом Стефане и Святом Лаврентии, которые фра Анджелико вдумчиво сочинил более четырехсот лет назад. Современные критики в целом сходятся во мнении, что в этой часовне находятся шедевры фра Анджелико. Если они подразумевают наиболее полное проявление его знаний, то это мнение неоспоримо. Нигде больше фра Анджелико не изобретал таких усложнений архитектуры, интерьеров, перспектив улиц; нигде он не рисовал лучших фигур в большем разнообразии. Такие фрески, как люнет со святым Стефаном, защищающимся перед еврейскими врачами и проповедующим народу, рис. [80](#), или фрески, изображающие святого Лаврентия, раздающего милостыню калекам и беднякам перед базиликой, являются учеными и богатыми. Но разве само их богатство не затмевает как декоративную, так и эмоциональную привлекательность? Лично я склонен терять цифры из-за сложности декорации. Любая из маленьких пределл Фра Анджелико рассказывает свою историю с большим чувством и ясностью, но не менее умело. Под давлением конкуренции в Риме фра Анджелико впервые проявляет демонстративность. Чтобы угодить папе, он возрождает в более показной форме банальности старого панорамного стиля. Если бы фра Анджелико воспользовался изобретением Мазаччо о воздушной перспективе и построении в свете и темноте, он, возможно, успешно выполнил бы свои тщательно продуманные декорации. Как бы то ни было, они сбивают с толку глаз слишком большим количеством линейных элементов и лишь слегка радуют разум. Даже чувствительное настроение легенды, которое примечательно в этих фресках, лучше представлено на панно меньшего размера. Однако, справедливости ради, с точки зрения колорита готических фресок, они непревзойденны.

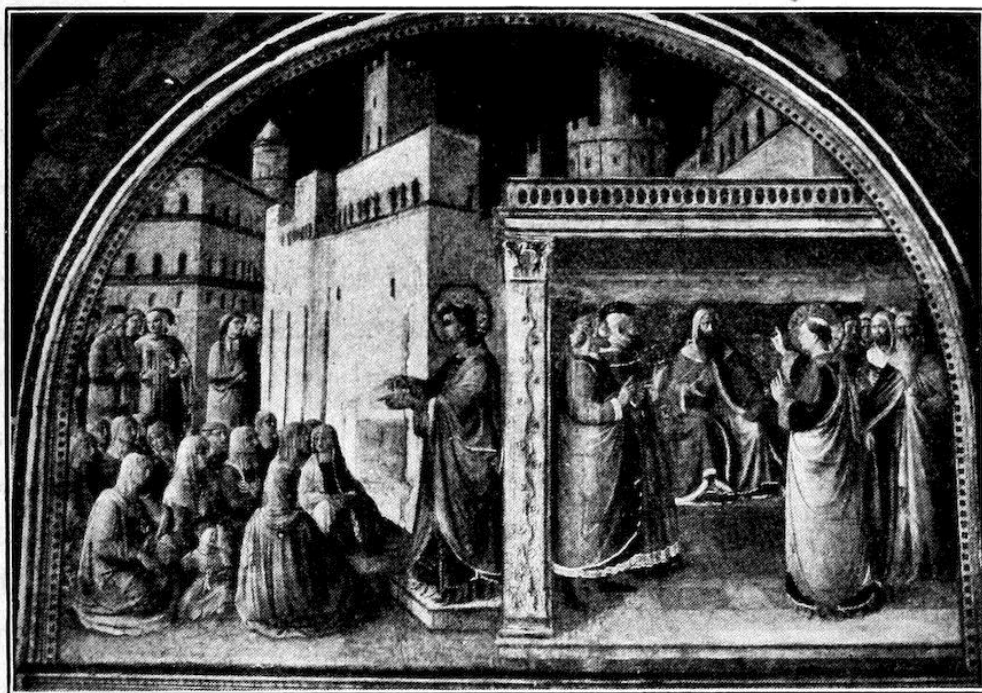




Рис. 81. Мазолино. Благовещение.—*Генри Голдман, эсквайр. НЬЮ-ЙОРК.*

С точки зрения тенденции эти фрески глубоко поучительны. Они демонстрируют непреодолимое стремление к формированию нового панорамного стиля, стремление, которого не смог избежать даже Фра Анджелико, святой-затворник и изысканный самокритик. Несмотря на свой послужной список и лучшие знания, он становится инициатором той живописной, недисциплинированной и децентрализованной манеры повествования, которая должна была быть представлена Гирландайо, Боттичелли и их современниками.

В последние годы жизни фра Анджелико отказался от архиепископства Флоренции и умер в Риме в 1455 году. Надгробная плита, свидетельствующая об истощении его бренного тела, находится в римской церкви Минервы; его нетленным памятником является украшенный фресками монастырь Сан-Марко во Флоренции.

Из традиционных художников Фра Анджелико, безусловно, самый важный, но следует учитывать его современника Мазолино Паникале, отчасти потому, что традиция делает его мастером Мазаччо, отчасти из-за проблем, связанных с его творчеством. Картина, нарисованная здесь о нем, отражает мои собственные исследования и в нескольких пунктах отличается от взглядов Беренсона и Тоески. Если мы судим о Мазолино только по работам, которые, несомненно, принадлежат ему, он не является впечатляющей фигурой. Он унаследовал изящество стиля поздней готики и довольно частично и непоследовательно добавил новые открытия в анатомии и линейной перспективе. Случай увел его от центра событий, от Флоренции. Он работал в основном в Ломбардии, далекой Венгрии, провинциальной Тоскане и Риме. У него есть трудолюбие и обаяние, но нигде он не проявляет особого интеллекта. В целом он более плохой рассказчик, чем его готические предшественники, и сравнился с ними только в панельной живописи. Если бы Вазари не приписал ему, как я полагаю, ошибочно, ранние чудеса святого Петра в церкви Кармине во Флоренции, общему историку искусства не пришлось бы уделять Мазолино

особого внимания. Но он был вовлечен в одну из важнейших художественных проблем - проблему Мазаччо, поэтому мы не можем игнорировать его.

Мазолино^{enl} родился в 1384 году и, по словам Вазари, обучался у таинственного Старнина. У нас нет очень ранних работ, которые могли бы показать его прогресс, и это всего лишь хорошее предположение, что "Лучезарное Благовещение", рисунок [81](#), находящийся во владении мистера Генри Голдмана, Нью-Йорк, может быть значительно раньше 1420 года. В нем показаны мягкость и одушевленность, которые присущи Мазолино. В нем сочетается сиенская каллиграфическая манера с теми меньшими реализмами начертания, которые в конечном итоге унаследованы от Дуччо. В нем есть своя колористическая смелость в выделении ярчайшего красного цвета. Это дает небольшой намек на Ренессанс. Я сомневаюсь, что Мазолино стал бы потакать этой нелепой и ненужной центральной колонне, которая начинается выше на среднем расстоянии и заканчивается ниже в плоскости изображения, позднее 1420 года, когда начали понимать обычную перспективу. Бременская мадонна, датированная 1423 годом, изображает его таким же готичным, как и Лоренцо Монако, который, похоже, действительно оказал на него огромное влияние.

Вполне вероятно, что в этом же году он написал фрески в коллегиальной церкви в Кастильоне д'Олона, прекрасной деревушке у подножия Альп. Мазолино пришлось иметь дело с огнеупорными пространствами, узкими треугольными секторами апсиды. Это привело к удлинению фигур и нагромождению фантастической архитектуры просто для заполнения пространств. Настроение нежное и грациозное, трактовка довольно готическая. Эти шесть историй о Пресвятой Деве, должно быть, удовлетворили покровителя Мазолино-гуманиста кардинала Бранда Кастильоне; несколько лет спустя он снова нанял художника для украшения соседнего баптистерия. Мазолино в сорок лет, в Коллегиальной церкви, все еще был полностью готичным. Если верить Вазари, в этом возрасте он внезапно освоил новый стиль. Только исходя из такой теории, он мог написать "Адама и Еву" и "Святого Петра, оживляющего Табиту" в капелле Бранкаччи, выполненных в новой технике светотени. Поскольку Мазолино, спустя годы после того, как он работал в этой часовне, все еще не вполне современен в том, что касается света и тени, легче предположить, что на самом деле он нарисовал в капелле Бранкаччи около 1424 года всего лишь свод и три люнета, которые с тех пор были разрушены. Таким образом, все фрески, которые сейчас можно увидеть в этой знаменитой часовне, были бы написаны Мазаччо или его продолжателем Филиппино Липпи. Таково было мнение превосходного критика Кавалькаселле более пятидесяти лет назад. Как бы то ни было, Мазолино к 1427 году был в Буде (ныне Будапешт), где работал на выдающегося флорентийского изгнанника и солдата удачи Пиппо Спано. После этой поездки мы больше не слышим о Мазолино во Флоренции - довольно странно, поскольку в капелле Бранкаччи, которую он основал, все еще оставались три незастроенных помещения после смерти Мазаччо в 1428 году. Очевидно, семья Бранкаччи не считала Мазолино компетентным завершить начатую им работу. Если так, то они поступили мудро.

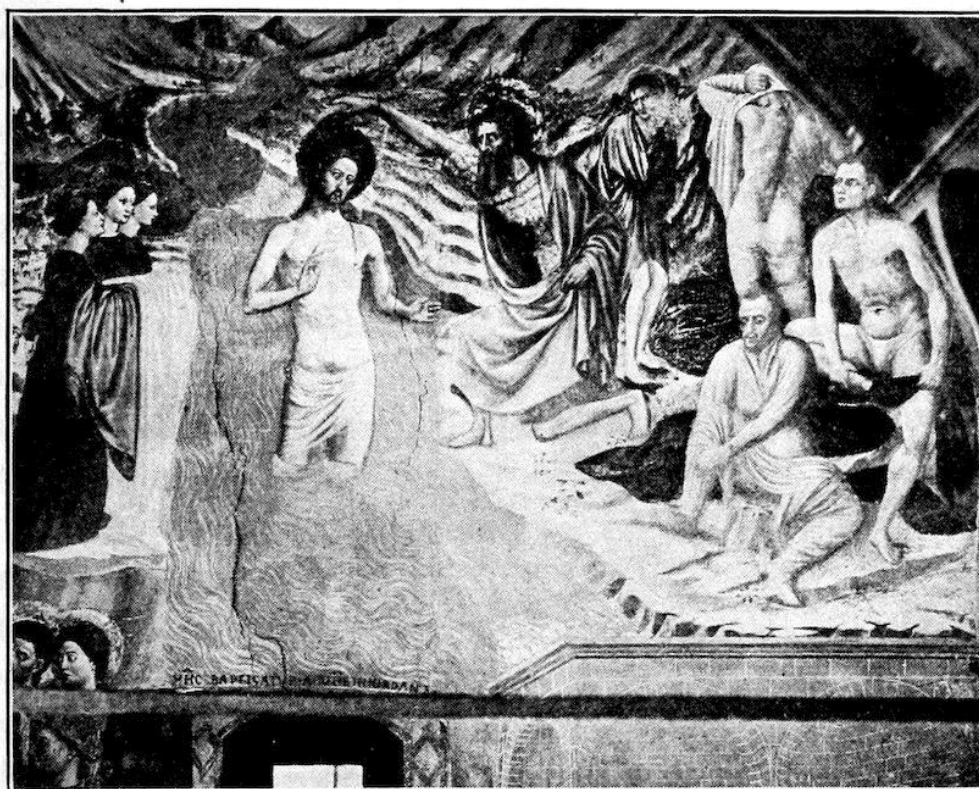


Рис. 82. Мазолино. Крещение Христа, деталь фрески.—Баптистерий, Кастильоне д'Олона.

Затем, после более чем десятилетнего перерыва, мы обнаруживаем Мазолино украшающим баптистерий в Кастильоне д'Олона для своего старого покровителя, кардинала Бранда. Дата - 1435 год. К этому времени Мазолино многому научился, но с трудом усвоил свои новые знания. Истории о святом Иоанне Крестителе, будь то в качестве украшения или рассказа, одновременно запутанны и претенциозны, и мало что может их рекомендовать, кроме прелести их готического колорита, изящества голов и некоторых живых и хорошо выверенных жестов. На великой фреске "Крещение Христа", рис. 82, случайные обнаженные фигуры настолько тщательно анатомированы, что отвлекают от общего эффекта, в то время как глубокая речная долина, к сожалению, отвлекает взгляд от фигур на переднем плане. Столь же неумелое в живописном отношении использование укороченных ренессансных колоннад прослеживается на противоположной фреске, изображающей Пир Ирода и вручение Иродиаде головы святого Иоанна. Если бы не физический дискомфорт от путешествия до конца этих бесконечных колоннад и возвращения, чтобы посмотреть, что происходит в них поблизости, сами эти истории казались бы живыми и хорошо продуманными, женские головки привлекательными, цвета веселыми и приятными. Композиционный метод по-прежнему остается лоренцеттианским, а современные архитектурные черты неорганичны.

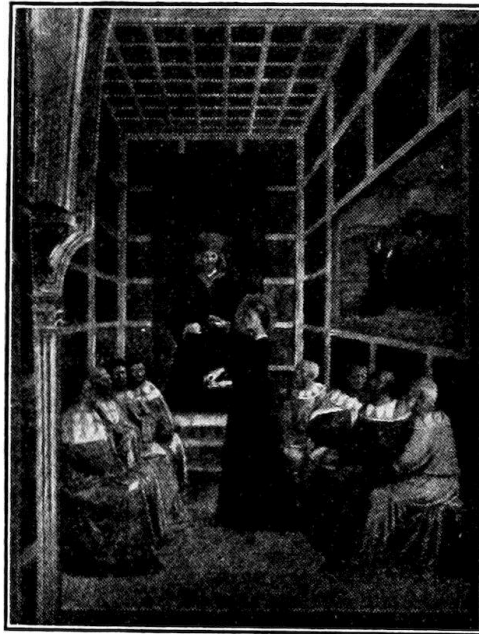


Рис. 83. Мазолино. Святая Екатерина, спорящая с языческими врачами. Фреска. —С. Клементе, Рим.

Несколько лет спустя Мазолино был перенесен в Рим великой волной перестройки и косметического ремонта, сопровождавшей возвращение папы Мартина V из Авиньона. Там, в часовне Причастия, в достопочтенной базилике Святого Клементе, которая ранее была титульной церковью кардинала Бранды, Мазолино завершил свою самую зрелую работу. Полностью перекрашенные, мы все еще можем увидеть "легенды о святой Екатерине" и прекрасно театрализованную Голгофу Мазолино, а также "легенды о святом Амвросии" последователя Мазаччо. Здесь дар Мазолино как рассказчика проявляется наилучшим образом. Он научился подчинять себе аксессуары, а детский характер его сюжетов раскрывает его талант в самом привлекательном аспекте. Такая фреска, как "Святая Екатерина, призывающая к таинствам веры перед римскими врачами", рис. 83, хорошо прочувствована и искусно составлена, и при этом очень тонко прорисована. Невероятно, что человек, который мог исполнить "Табиту" в капелле Бранкаччи в сорок лет, снова опустился до этого уровня в пятьдесят пять. Свидетельство о доспехах ^[32] носили всадники на Голгофе, доказывает, что эта фреска и, предположительно, все убранство часовни не могут быть датированы ранее 1440 года, хотя, конечно, это не может быть позже смерти самого Мазолино в 1447 году.

К этому более позднему периоду относится, я полагаю, неаполитанский диптих, который представляет две темы, редкие для ранней флорентийской живописи, - Успение Пресвятой Богородицы и Снежное чудо, рис. 84. На последней сцене папа Либерий прослеживает фундамент базилики Санта-Мария-Маджоре, на который указывает чудесный снегопад в середине лета. Это восхитительно как повествование, и некоторые второстепенные фигуры завораживают, как и пейзаж. Поскольку Микеланджело и Джорджо Вазари когда-то вместе любовались этой картиной в Риме, мы не должны скрывать своего восхищения. Мы также не должны не отметить любопытные дефекты в конструкции. Головы сопровождающих фигур расположены на плечах, как мяч на штанге. Вы могли бы снести любую из этих голов, не перенапрягая свои легкие. Фотография показывает максимум, на что был способен Мазолино. Это показывает, что он слегка тронут новыми знаниями и верен старым панорамным идеалам повествования, которые пришли от Таддео Гадди и Лоренцетти.



Рис. 84. Мазолино. Папа Либерий рисует отмеченный снегом план Санта-Мария—Маджоре.-*Неаполь*.

Логично, что следующим нам следует рассмотреть Мазаччо, но сначала мы вполне можем обратить внимание на второстепенную повествовательную живопись, работавшую в направлении современного реализма. Это была бытовая живопись, в отличие от церковной или гражданской.^[33] В процветающем флорентийском доме сундук был самым важным предметом мебели. В пятнадцатом веке его фасад был изображен скачками, театрализованными представлениями, пирами, битвами или новыми сюжетами из классической мифологии. Каждая патрицианская невеста обычно получала два таких раскрашенных кассони для своего приданого. Например,^[34] Джованна ди Филиппо Альдобрандини, выйдя замуж за Томмазо ди Берто Фини в 1418 году, получила два сундука для невесты с изображением скачек в день Святого Иоанна. На полном сундуке в Барджелло, Флоренция, изображены всадники, несущие в баптистерий *палии*, или отрезки парчи, которые были призами. Передняя панель сундука-компаньона находится в коллекции Holden в Кливленде и с необычайной живостью и точностью символизирует саму гонку - цифра 85. Победитель как раз готовится прикоснуться к *палио*, которое висит на церемониальном автомобиле на финише. Шуты, полицейские, нетерпеливые женщины и мальчишки, которые бросаются в проигравших, составляют замечательную картину современных нравов. Помимо изображенных сундуков, в хорошо обставленной комнате на высоте плеча натурщика были похожие, но большего размера панели, которые назывались *Spalliere*. А еще выше, в еще большем масштабе, располагались так называемые карнизные панели. Они тоже были современными или мифологическими по тематике. Там, где во многих комнатах, таким образом, было три ряда картин от пола до потолка, открывались широкие возможности для художника-повествователя и замечательный стимул к изобретательству. Богатство и сложность этого домашнего

убранства, несомненно, повлияли на всю повествовательную живопись, придав ей жизнерадостность, которая доминирует в конце века.

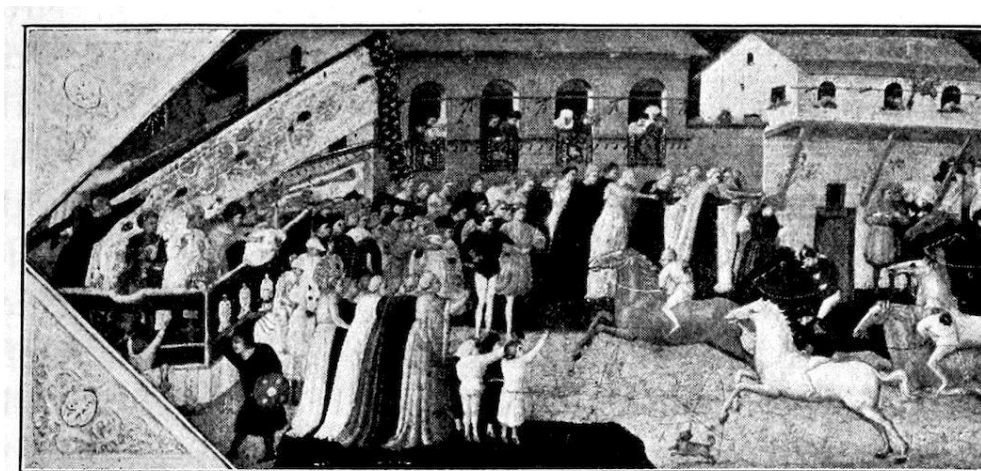


Рис. 85. Школа Уччелло. Скачки. Деталь с фасада Кассоне.—Кливленд, О.



Рис. 86. Мазаччо. Рождение святого Иоанна Крестителя.—Описание части. Berlin.

Помимо этих сундуков и настенных панелей, были приготовлены подносы с изображениями, посвященные рождению ребенка патриция. Такие деревянные подносы использовались для передачи поздравительных подарков, которые с ужасающей быстротой вручались каждой молодой матери. На этих *Deschi da parto*, или родильных табличках, как называли их итальянцы, были изображения, намекающие либо на любовь и красоту, либо на роды. Одно из ранних мифологических произведений находится в Барджелло и представляет Суд Парижа. Художнику пока не хватает смелости отобразить богинь в классической наготе. Самая знаменитая из всех родимых табличек может послужить нам знакомством с величайшим художником первой половины века Мазаччо. Она находится в Берлинском музее, тема - Рождение святого Иоанна Крестителя, цифра [86](#), а дата должна быть около 1422 года. В превосходных пропорциях ренессансного портика, в тяжести и массивности фигур видны зачатки нового и более правдивого стиля, основанного не на прежних художественных формулах, а на прямом и мастерском

наблюдении за природой. Мистер Беренсон справедливо называет это “маленькой картиной-гигантом”.

Мазаччо¹⁴³¹ родился 21 декабря 1401 года в Сан-Джованни на реке Арно. Его настоящее имя было Томмазо ди Сер Джованни ди Томмазо Гвиди. А слегка невнятный характер его прозвища, по-видимому, был дан за рассеянность, неопрятность и некоторую неуклюжесть личности. Традиция еще со времен Вазари заявляла, что Мазаччо жил в мире интенсивных спекуляций относительно своего искусства. Современные налоговые декларации показывают, что он умер по уши в долгах и что он так и не узнал, сколько на самом деле задолжал. Традиция снова настаивает на том, что он никогда не утруждал себя сбором причитающихся ему платежей, если только его нужда в деньгах не была крайней.

Тем не менее он был одним из самых оригинальных умов всех эпох, а с формальной стороны - одним из самых революционных. Он рано приехал во Флоренцию, вероятно, учился своим элементам у Мазолино, но на самом деле больше черпал у скульпторов-натуралистов типа Донателло. В частности, он часто посещал угрюмого архитектора Брунеллеско и у него научился новому искусству перспективы. 7 Января 1422 года, в возрасте двадцати одного года, Мазаччо был зачислен в Гильдию аптекарей как лицензированный художник. К этому времени он, несомненно, совершил свое великое открытие и принял великое решение. Рассматривая живопись своих современников и предшественников, он пришел к выводу, что все это основано на неестественных условностях. Мы можем представить его в Испанской часовне, рассматривающим тщательно нанесенные на карту, очерченные и раскрашенные группы и нетерпеливо говорящим: “Все выглядит не так”. И, по правде говоря, более старая картина в лучшем виде была избранным описанием того, что видел художник, а не репрезентацией. Можно представить себе Мазаччо, восклицающего, как это более трех столетий спустя должен был сделать Франсиско Гойя: “Линии, всегда линии, я не вижу их в природе”. И, на самом деле, в природе нет линий, просто сочетание областей разного цвета и освещения, контрасты тона, которые глаз мгновенно интерпретирует как форму.

Молодой Мазаччо, таким образом, вносит радикальное новшество: кисть должна работать в соответствии с законами природы, распределяя цвет, светлое и темное так, чтобы дать максимально быстрое и правдивое представление о массе и расстоянии. Помимо функциональных светотеней, Мазаччо привнес в живопись идею воздушной перспективы. Он увидел, что удаленные объекты уменьшились не только в размерах, но и в четкости. Он ощущал воздух как осязаемую завесу между объектом и глазом, и он рисовал не просто объект, но и его завесу. Стремительным порывом чистой гениальности этот угрюмый парень установил идеалы натуралистической живописи, которым суждено было сохраниться до вчерашнего дня, и импрессионистов. В фундаментальных принципах Веласкес не сильно продвинулся вперед по сравнению с Мазаччо.

Только во фресковой живописи Мазаччо полностью раскрывает свои силы. Поэтому ограничимся простым упоминанием таких панно, как “Исцеление бесноватого” в коллекции Джона Дж. Джонсона, Филадельфия, широко разбросанных частей алтаря кармелиток в Пизе, датированного 1426 годом, и мрачной мадонны со св. Энн в Уффици студенту лучше всего обратиться непосредственно к церкви кармелиток во Флоренции и войти в это святилище искусства, часовню Бранкаччи. Сама церковь была освящена 19 апреля 1422 года. Вскоре после этой даты молодой Мазаччо написал фреской “Процессию посвящения” со множеством портретов. Ее реализм произвел глубокое впечатление. Тем не менее, спустя столетие или около того он был безрассудно разрушен. К 1424 году, по всей вероятности, Мазаччо был связан с Мазолино в оформлении капеллы Бранкаччи. Он был посвящен святому Петру, а предписанные сюжеты были взяты из “Деяний

апостолов“ и ”Золотой легенды“. Своды, в которых находились четыре евангелиста и три люнета, изображавшие Призвание Петра и Андрея, брошенный Бурей Корабль апостолов в Галилее и Петра, отрекающегося от своего Господа, принадлежали Мазолино. К сожалению, эти верхние фрески были уничтожены. В часовне сейчас сохранилось всего два ряда фресок в двенадцати картинах. Из этих трех и части четвертого, все в нижнем ряду, несомненно, принадлежат Филиппино Липпи, который около 1484 года достроил часовню, вероятно, с помощью проектов Мазаччо. Три в верхнем ряду многие критики приписывают Мазолино. Согласно этой точке зрения, которая в значительной степени основана на мнении Вазари, Мазаччо был бы ответственен только за пять картин и большую часть шестой. Другие критики, взгляды которых я разделяю, считают, что Мазаччо написал восемь картин и большую часть девятой. Таким образом, разница во мнениях касается трех картин, которые многие считают недостойными гения Мазаччо. Проблема не может быть полностью обсуждена здесь. Основания для моего мнения, которое было обосновано великим итальянским критиком Кавалькаселле, появятся по мере того, как мы будем рассматривать сами фрески.

По общему цветовому эффекту эти фрески странно не похожи на своих готических предшественников. В них нет ничего от цветочной веселости Испанской капеллы, Лоренцо Монако или Мазолино в других местах. Создается эффект очень насыщенной дымчатости, своего рода монохрома, из которого выделяются только приглушенные цвета. Преобладают желто-коричневые и серебристо-серые тона. Четких контуров нет. Рельеф заметен, но одна форма незаметно переходит в другую. Края фигур обозначены не линиями, а контрастом значений, контур часто полностью теряется. Сильное сочетание света и тьмы в нескольких структурных плоскостях создает формы из окружающей тени. Действительно, вся часовня напоминает не о художниках готических фресок, а о таких гораздо более поздних художниках, как Веласкес, Рембрандт или даже Уистлер. Метод художника, кем бы он ни был, абсолютно современен и единообразен во всей часовне. Он жертвует мельчайшими деталями ради обобщений для мессы; и цветом, для выразительного построения в свете и тени. Основная задача - добиться рельефа фигур и расстояния на заднем плане. По замыслу, это искусство люминисценции и моделирования. Процедура почти одинакова во всей капелле Бранкаччи, хотя от фрески к фреске она становится все совершеннее. Это метод, которым Мазолино никогда не пользовался, ни в Кастильоне д'Олона десять лет спустя, ни еще десять лет спустя в Сан-Клементе, Рим. Следовательно, я могу только верить, что допущенные несоответствия в капелле Бранкаччи просто отражают быстрое развитие гения Мазаччо и определенные перерывы в самой работе.

Первая фреска, расположенная в нефе рядом со входом в часовню, изображает наших прародителей в момент Искушения в Эдемском саду, рис. 87. Это высокопарно и неуклюже, но в то же время достойно. Тема, которая действительно редко была счастливой для какого-либо художника, не очень заинтересовала художника. Он сделал это поводом для изучения обнаженной натуры. У нас есть то, что современный студент называет академией. Как таковая, она способна. Конструкция сильно упрощена и полностью состоит из множества светлых и темных элементов, контур свободно стерт. Таинственность листвы на заднем плане хорошо передана, размещение головы змеи между деревом и фигурами - прекрасный пример нового искусства воздушной перспективы. Ни один художник, кроме Мазаччо, не имел даже представления о таком эффекте в этот момент. Технически обращение с этой деталью точно такое же, как с гораздо более красивым ангелом в "Изгнании из Эдема", рис. 91. Наконец, бесстрастная маска Евы идентична маске Богородицы на панно Мазаччо в Уффици. Предположительно, мы имеем дело с экспериментальной фазой творчества Мазаччо примерно в 1423-5 годах. Примерно в то же время Мазолино, вероятно, вызвали в

Будуработать на выдающегося флорентийского солдата удачи Филиппо Сколари, более известного под прозвищем Пиппо Спано. Если Вазари прав, Мазаччо должен был доказать свою способность продолжать работу, написав Святого Павла возле колокольного шнура церкви, соревнуясь с изображением Святого Иеронима кисти Мазолино. Оба потеряны.



Рис. 87. Мазаччо. Искушение.—*Капелла Бранкаччи.*

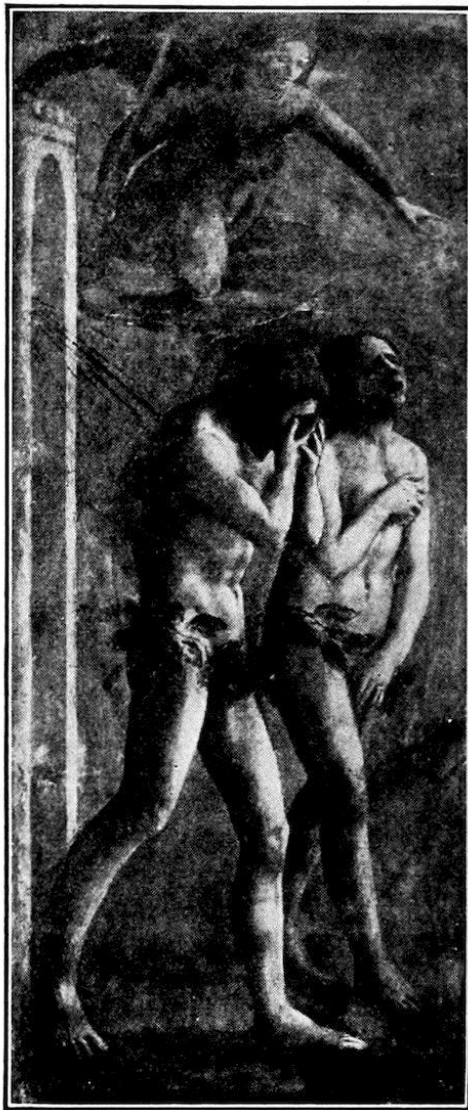


Рис. 91. Мазаччо. Изгнание.—*Капелла Бранкаччи.*



Рис. 88. Мазаччо. Святой Петр, поднимающий Табиту и исцеляющий Калеку.—*Капелла Бранкаччи.*

Как бы то ни было, Мазаччо, вероятно, преуспел в этой работе в 1425 году, на двадцать четвертом году своей жизни, и следующей фреской после "Адама и Евы" вполне могли быть смежные сюжеты Петра, воскрешающего Табиту из мертвых и исцеляющего калеку, рис. 88. В целом композиция несколько испорчена случайностями и запоздалыми мыслями. Это показывает влияние Мазолино в банальных жестах скорбящих у гроба и в некоторых напряженных выражениях лица, особенно у прохожего в тюрбане. Такие пережитки - это именно то, чего можно было бы ожидать от молодого художника, только что освободившегося от своего мастера. Пара детских колясок, полностью похожих на Мазолино, в центре, кажется, создана запоздалой мыслью. Первое намерение зафиксировано в неестественно прямой спине спутника Святого Петра, в центре. Очевидно, в этом месте фреска была разделена пилястрой на два отсека.^[36] Когда от плана отказались в пользу размещения двух эпизодов в одном пространстве, пришлось добавить две несвязанные фигуры, чтобы заполнить пространство и обеспечить переход. Немного стыдно указывать на мелкие дефекты в том, что по сути своей является благородной и страстной работой. Технически в Часовне нет ничего лучше, чем создание городского фона. Он обладает масштабом, восхитительным атмосферным размещением, достоинством и изобразительной значимостью. Как любой, кто знает, как придиричливо и бессистемно Мазолино обращается с такими архитектурными элементами в Кастильоне д'Олона, может представить, что он ранее создал это грандиозное сооружение, остается для меня загадкой. Еще более примечательны серьезность и величие "Петра и Табиты". Здесь мы вспоминаем о Джотто. Мазаччо, должно быть, часто размышлял над Историями о святом Иоанне в Санта-Кроче, и хотя он ни в коем случае не перенял сокращенные указания Джотто для мессы, он перенял его чувство классического достоинства, прекрасно рассчитанного порядка и умеренности. Продолжая рассматривать эти замечательные фрески, мы будем постоянно видеть, что совершенно безжалостный новатор, каким был Мазаччо, был также благоговейным традиционалистом. Особая форма его искусства была определена природой и им самим, как позже справедливо заметил Леонардо да Винчи; дух его искусства унаследован главным образом от Джотто. Для всего развития искусства в Италии было очень важно, чтобы столь революционный дух был смягчен величайшим уважением к великой классической традиции. И на этой великой фреске, изображающей чудеса Святого Петра, можно увидеть, как вполне домашний и резкий реализм может быть наделен абстрактной силой и достоинством. Как все это отличается от той небольшой и часто очаровательной живости, которую Мазолино проявляет в Кастильоне д'Олона и в Риме.

Как и "Искушение", "Табита" более линейна и красочна, чем другие фрески часовни. Художник не совсем освоил радикально новый метод построения светотени. Таким образом, существует технический разрыв между Табитой и фресками на задней стене, выполненными в более проработанной манере. Мы можем предположить перерыв в работе. На самом деле нам нет необходимости предполагать это, поскольку записи подтверждают, что большую часть 1426 года Мазаччо был занят созданием великого алтаря для кармелиток в Пизе. 15 октября 1426 года Мазаччо торжественно пообещал не выполнять никакой другой работы до тех пор, пока алтарная часть не будет закончена. Тогда мы можем полагать, что работа в капелле Бранкаччи была возобновлена в 1427 году.

Четыре фрески на задней стене, разделенные окном на две группы, являются первыми из новой работы. Из них наиболее примечателен Крестьянин Святого Петра, рисунок 89. Рисунок великолепный. Светлые и темные, без помощи линий, создают так много выступов и ям, которые не просто придают форму, но и вызывают самые серьезные

эмоции. Несколько хорошо подобранных и размещенных фигур создают ощущение множества. Горы возвышаются гигантских размеров, чувствуется бег маленькой речки от ее далекого истока среди высоких ущелий. Простейшие переливы света и тьмы, множество взмахов широкой кисти определяют конструктивные плоскости фигур и гор. Все ранние итальянские писатели с удивлением и восхищением отмечают выразительность дрожащего человека, ожидающего своей очереди слева. Это наименьшее достоинство картины. Мазаччо в этой великой композиции обладает домашним и впечатляющим величием, и в этом он показывает себя истинным преемником Джотто, но он также демонстрирует силу синтеза, совершенно современную и едва ли превзойденную с его времен. Стоит только обратиться к "Крещению" Мазолино в Кастильоне д'Олона, рис. [82](#), с его придирчивой требовательностью к деталям, чтобы оценить пропасть между мастером и учеником.

Напротив картины Мазаччо "Крещение" изображен проповедующий святой Петр. Использован тот же самый возвышающийся горный фон. Несколько линейная трактовка лиц побудила мистера Беренсона, как и других критиков, приписать эту фреску Мазолино. Мне кажется, что она просто менее проработана, потому что сюжет не вдохновляет. Мазаччо придал теме подлинное достоинство, и в нетерпеливом лице монахини, стоящей перед публикой, сквозит необыкновенная сладость. Технически есть веские, но не убедительные причины предполагать, что эта фреска могла быть написана одной из первых, около 1425 года.

Нижние сцены в задней части часовни - справа от вас Святой Петр, исцеляющий Больных простым падением своей тени, а слева - святой Петр, раздающий Милостыню. В обоих случаях мы имеем флорентийские уличные сцены с классической атмосферой, создаваемой торжественными фигурами апостолов. Мы ощущаем фигуры как далекие или близкие, а также воздух, который их окутывает. В бедных людях есть большая сосредоточенность, а в святых Петре и Иакове - суровая безличность. Они не столько потворствуют личному состраданию, сколько выполняют божественную миссию. Опять же, сочетание решительного реализма со стилистическим величием - вот что делает эти фрески уникальными. Они содержат яркие портреты, среди которых традиционный портрет Мазолино, нежное, тяжеловесное лицо средних лет, бородатое и увенчанное чем-то вроде туки — как раз того человека, который задумал очаровательные, но слабо организованные композиции в Кастильоне д'Олона.

Как выглядел Мазаччо, мы можем видеть на верхней фреске на правой стене. Он - бдительная и решительная фигура, изображающая святого Фому, слева от группы. История с Данью деньгами, цифра [90](#), является одним из величайших творений европейского искусства. Если, как утверждает Леонардо да Винчи, высшая задача живописи - показать позой и жестами тела эмоции души, то это одна из величайших картин. Он примечателен достоинством, придаваемым, казалось бы, бесперспективной теме. История просто заключается в том, что Христос должен заплатить *динарий*, когда в компании нет денег. Чудом Питер находит монету во рту рыбы и платит ее сборщику налогов. Как творческое воображение преувеличило эту тонкую тему! Мазаччо сформировал группу сильных и грозных личностей, эти простые люди способны потрясти мир. Он показал им момент, в котором сочетаются уныние и решимость. Формальность угрожает помешать спасению мира. Он различал непререкаемую власть Христа и гневную энергию Святого Петра. Он облек величественные формы в массивные драпировки, величественно расположенные простыми складками. Он придал даже сборщику налогов грацию римского атлета. Наконец он расположил суровую компанию перед величественной речной равниной, на которую напевают склоны высоких гор, в то время как волнистый гребень более отдаленного хребта почти закрывает небо. Все

предметы, человеческие и неодушевленные, прочно стоят на земле и окутаны обволакивающей атмосферой. В качестве и расположении фигур все это заимствовано у Джотто; в необъятности масштаба, привнесении таинственности и дистанции это полностью принадлежит Мазаччо. Вазари справедливо оценил гармонию и осмотрительность, с которыми выполнены эти мощные утверждения формы, и видит в этом зачатки современного стиля живописи.



Рис. 90. Мазаччо. Деньги дани.—Капелла Бранкаччи.



Рис. 89. Мазаччо. Крещение Святого Петра.—Капелла Бранкаччи.

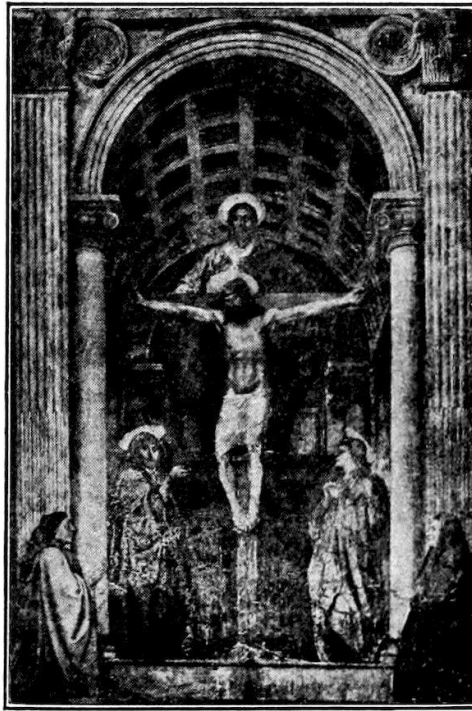


Рис. 92. Мазаччо. Троица, фреска. —*Санта-Мария-Новелла*.

Организирующая сила Мазаччо достигает своего апогея в Денежной Подати. Его эмоциональный накал в полной мере проявляется только в "Изгнании из Эдема", рис. 91, на соседней фреске в нефе церкви. Под мечом безмятежно неумолимого ангела Адам и Ева шагают в неизвестность. Их тела съеживаются при движении от стыда и горя. Зловещий свет превращает их тела в множество ям тени и боссов света. Рисунок такой точной экономии лишь изредка появляется в мире - у Леонардо да Винчи, у Рембрандта, у Оноре Домье. Эмоция отчаяния хорошо содержится в продолговатом изображении в монументальном равновесии. Раскаяние в двух первых грешниках имеет свои оттенки. Голова мужчины прижата к рукам в попытке сдержаться, в то время как Ева запрокинута назад в мучительном вое. Высокое эмоциональное давление ново и симптоматично, и, что примечательно, оно сдерживается в монументальных рамках. Итальянскому Ренессансу в его стремлении к выразительности редко удавалось сохранить благородство выражения. Укоренившийся классицизм флорентийской точки зрения никогда не был представлен более благоприятно, чем в подобном предмете, который стремится вызвать максимум эмоций с точки зрения порядка и ясности.

То, что осталось от Мазаччо, в некотором смысле является антиклимаксом. Очень величественна фреска в этой часовне, изображающая воскресение принца Тирского и возведение на престол святого Петра. Красота в тонком расположении и характеристиках. Грациозный обнаженный мальчик и около десяти выдающихся фигур позади него были добавлены к композиции, предположительно, по эскизам Мазаччо, полных пятьдесят лет спустя. Это работа Филиппино Липпи, который также добавил несколько портретов слева от этой фрески. Он также заполнил три неокрашенные панели, в превосходной имитации стиля Мазаччо. Очевидно, Мазаччо довольно неожиданно вызвали в его последнее пребывание в Риме. Поскольку фреска, изображающая воскрешение Мальчика, могла быть закончена за две недели.

Я опустил прекрасную фреску с изображением Пьеты в Коллегиальной церкви в Эмполи, хотя считаю ее великолепным образцом раннего стиля Мазаччо, и могу упомянуть только из-за великолепного архитектурного оформления в новом стиле

Брунеллеско фреску с изображением Троицы в Санта-Мария-Новелла, рис. [92](#). Это в его последней манере, с необычайной серьезностью и массой.

В 1428 году, когда Мазаччо было всего двадцать шесть лет, он пропал из виду в Риме. Одни сообщают, что он был отравлен, другие - что он был убит в уличной драке. На самом деле мы ничего об этом не знаем. Что мы точно знаем, так это то, что за всю историю искусства ни один художник не достигал столь многого за столь короткое время. За шесть коротких лет Мазаччо создал тот метод живописи, который оставался неоспоримым до появления люминизма всего сорок лет назад. И он не просто проиллюстрировал метод построения в свете и темноте, рисуя в атмосферных тонах, а не в линиях и очерченных областях, но и выразил в новой технике как самые благородные традиционные эмоции, так и острые новые эмоции, вполне свои собственные. В одном великолепном агрессивном произведении он перенес три поколения в будущее. В течение ста лет самые умные и амбициозные художники Флоренции, как само собой разумеющееся, изучали и копировали в капелле Бранкаччи, чтобы сформировать свой стиль. Боттичелли, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Андреа дель Сарто таким образом отдавали дань уважения неопытному юноше из замка Сан-Джованни, и даже современные иконоборцы, для которых Леонардо да Винчи и его сверстники вообще вряд ли являются художниками, завидуют серьезности и силе Мазаччо. Он настоящий отец современной живописи, которая наиболее верна себе, когда она умеряет горячее любопытство к природным явлениям при уважении к великим традициям умеренности и вкуса.

Преемники Мазаччо, поступив очень мудро, не стали ему подражать. Они увидели, что он был ненадежным и неприступным образцом. Быстрым порывом гения и, по-видимому, без аналитического изучения анатомии и топографии, он овладел широкими эффектами, регистрирующими форму. Деталими он пренебрег. Он передает действие рук и ног, а не их сочленения, масштаб ландшафта, а не его составных частей. Для людей менее гениальных эти короткие пути были опасны. Используя Мазаччо в качестве источника вдохновения, они должны были проверить его открытия с помощью аналитических исследований, прежде чем эти инновации могли стать общедоступными. Процесс проверки и тщательного исследования занял около пятидесяти лет и, можно сказать, завершился с наступлением зрелости Леонардо да Винчи, скажем, с датой Тайной вечери - 1498 годом.

Преемников Мазаччо можно разделить на две группы, поскольку они спокойно переняли и популяризировали непосредственно доступную часть его открытий или энергично продвигали его работу вперед. К умеренно-прогрессивной группе принадлежат фра Филиппо Липпи и Бенотто Гоццолли, а еще позже Гирландайо; экспериментаторы - птицы совершенно иного склада.

Этих флорентийских реалистов можно разделить на два поколения. Первый заявляет о себе до середины пятнадцатого века и формируется главным образом под влиянием таких скульпторов, как Донателло, Брунеллеско и Гиберти. Эти художники работают над проблемой света и тени, анатомии, и перспективы, принимая в своем искусстве руководство скульптуры. Второе поколение реалистов приходит к самостоятельности после середины века, в основном они обучаются на серебрянников и работают в новой технике масляной живописи, над пейзажем и фигурой в действии. Обе группы относительно пренебрегли важным вопросом композиции. Большинство реалистов пожертвовали живописным эффектом, чтобы лучше владеть деталями, но они также накопили тот обширный багаж знаний, на котором зиждется слава Высокого Возрождения, и никто не может понять прогресс флорентийской живописи, не следя с сочувствием за их великими усилиями.



Fig. 93. Paolo Uccello. Кавалерийское сражение.—Лувр.

Из первого поколения самая необычная фигура - Паоло Уччелло. Родившийся в 1397 году, он вскоре фанатично посвятил себя изучению новой науки о перспективе, особенно искусству ракурса. В его картинах так много экспериментов, и они обладают окаменевшей инертностью. Тем не менее, в своих лучших проявлениях он обладает достоинством и значительной декоративной силой. Примерно в 1435 году он написал для дворца Медичи несколько батальных сцен, три из которых находятся соответственно в Лувре, рис. 93, Национальной галерее и Уффици. Последняя, представляющая флорентийскую победу при Сан-Романо, демонстрирует стиль. Формы выполнены квадратными в стиле, предвосхищающем современный кубизм, чтобы упростить проблему размещения и ракурса. Трупы и копья намеренно направлены на зрителя, чтобы создать так много проблем в перспективе. Пейзаж миниатюрный и топографический. Декоративная расцветка смелая и оригинальная, с интересными диссонансами оранжевых, красновато-коричневых и зеленых тонов. Она довольно великолепна в нереальном стиле гобелена.

Шедевром Паоло является конный портрет сэра Джона Хоквуда, рисунок 94, английского солдата удачи и иногда капитана флорентийской армии, который находится в соборе. Она выкрашена в серо-зеленый цвет и имитирует гробницу. Дата - 1437 год. Со времен Римской империи не было создано ни одного конного памятника равного достоинства, и можно предположить, что Уччелло воспользовался предварительными исследованиями Донателло, своего близкого друга, которые позже превратились в превосходную статую Гаттамелаты в Падуе. У Уччелло более светлая жилка, проиллюстрированная мебельными панно в Оксфорде ("Охота"), Париже и Вене ("Святой Георгий и дракон"), но его самая амбициозная работа - оформление люнетов в большом монастыре Санта-Мария-Новелла. Истории взяты из Ветхого Завета, были начаты Паоло примерно в 1446 году и продолжены несколькими помощниками. Среда была серо-зеленой, *terra verde*, и место, соответственно, называется Зеленый монастырь. Манера Уччелло лучше всего чувствуется на фреске "Всемирный потоп", где стремление представить проблемы в перспективе, к сожалению, вступает в противоречие с желанием изобразить сцену ужаса. Фигуры воспринимаются по одной за раз, между ними мало связи, и у картины есть небольшие достоинства, кроме ее честности в передаче деталей и своего рода абстрактной серьезности.

Уччелло прожил до 1475 года, снисходительный эксцентрик, игнорируемый публикой и высмеиваемый своими более близкими друзьями. Его рвение к перспективам с возрастом

не ослабевало, и не раз ночью его измученная жена теряла сон, когда он бормотал в предрассветные часы— “О! ты дорогая перспектива!”

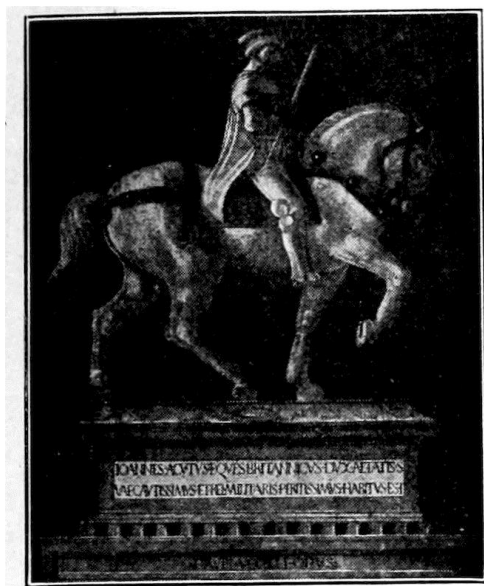


Fig. 94. Paolo Uccello. Надгробный портрет сэра Джона Хоквуда.—*Кафедральный собор.*

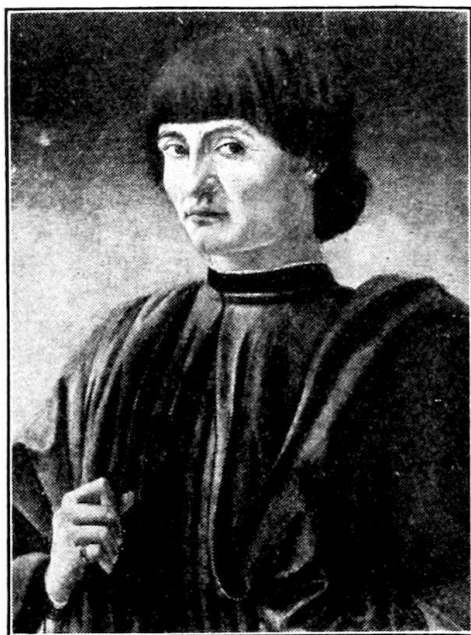


Fig. 96. Andrea del Castagno. Портрет молодого человека. —*Коллегия Дж. П. Моргана, Нью-Йорк*



FIG. 95. Andrea del Castagno. Пиппо Спано. —*Святая Аполлония*.



FIG. 97. Andrea del Castagno. Надгробный портрет Никколо да Толентино. —*Кафедральный собор*.

Безусловно, самым могущественным из этих ранних реалистов является Андреа дель Кастаньо.^[32] Его агрессивные и свирепые формы напоминают Донателло, но без утонченности Донателло. Он исследует секреты анатомии, находит и описывает мышцы и

сухожилия, изображает мир, которым правит сила руки. Хотя он строит в густых тенях, в манере Мазаччо, он сохраняет очертания, которые вибрируют нервной силой. Его правдивая суровость по-прежнему вызывает одобрение. Он родился около 1390 года. Впервые мы встречаем его в полном расцвете сил, возможно, около 1435 года, в качестве декоратора виллы Пандольфини. Чтобы усилить амбиции этой гордой расы, он нарисовал в их большом зале девять фигур героев и героинь, прославившихся на войне или в искусстве. Недавно переведенный в монастырь Сант-Аполлония, где уже были "Тайная вечеря" и "Голгофа" Андреа, вы можете увидеть строгие формы Данте, Петрарки и Боккаччо, Эстер, царицы Томирис и Кумейской сивиллы, воина Фаринаты дельи Уберти, Никколо Аччауоли и Филиппо Сколари. Эта мощная и меланхоличная фигура Пиппо Спано, рисунок [95](#), которого мы уже знаем как покровителя Мазолино в Буде, является самым ярким изображением, которое живопись дала нам о тех искусных итальянских солдатах удачи, которые вели войну и управляли государством для менее развитых стран. Пиппо Спано отправился в будуслужбой и быстро стал генералиссимусом, обергеспанном Темешвара. Для венгерского короля Сигизмунда он сдержал турецкое наступление, многое сделал для спасения Центральной Европы для христианства. Когда он стоит с задумчивой уверенностью в руках, держа ятаган, оружие своих врагов, он является идеалом красоты той Италии, которую вскоре увековечит Макиавелли, у которого добродетель означала успешную силу, и то и другое было выставлено на продажу. Мужской портрет, рисунок [96](#), из коллекции мистера Дж. П. Моргана, Нью-Йорк, обладает еще более зловещей насыщенностью. Не менее примечателен своей героической агрессивностью юный Дэвид, украшающий турнирный щит из коллекции Widener, рисунок [70](#).

На фреске "Распятие", которая сейчас находится в Уффици, Андреа демонстрирует огромное знание, связанное с трагической выразительностью. Никакая нежность не прикрывает ужасающую тему. Спортсмен стоически страдает, в то время как его мать и двоюродный брат содрогаются от горя. В своем безжалостном виде это великий шедевр и совершенно незабываемый.

В 1456 году Андреа написал для собора конный портрет лидера партизан Никколо да Толентино, рис. [97](#). Это произведение искусства, дополняющее "Хоквуд" Уччелло, и, как и монохромная скульптура, имитирует скульптуру. Он более воинственный и беспокойный в взмахе головы лошади и хлопанье плаща всадника. Он предполагает не церемонное достоинство, а шум и надвигающиеся действия. Возможно, это очень сильно повлияло на Верроккьо двадцать лет спустя, когда он смоделировал для Венеции статую Коллеони.

Агрессивность поведения Андреа привела к появлению ложной и скандальной традиции, распространенной Вазари, согласно которой он убил своего соперника Доменико Венециано из ревности. Согласно прозаическим сведениям, Доменико Венециано пережил смерть своего предполагаемого убийцы в 1457 году всего на четыре года.

Доменико приехал из Венеции где-то около 1438 года и привез с собой новый технический метод. Картины, которые он начал рисовать темперой, он заканчивал покрывалами или глазурью в масляной или лаковой среде. Он отказался от старого откровенного готического колорита в пользу бледных тональностей, которые странным образом предвосхищают нашу современную школу под открытым небом. Новый метод позволил использовать более смелый мазок и чередование рисунков. На данный момент это разрушило старую традиционную красоту, но предложило художнику новые ресурсы и усовершенствования и в конечном итоге сделало возможными триумфы Леонардо и Тициана.



Fig. 98. Domenico Veneziano. Мадонна со Святой Люси.—Уффици.

В целом Доменико - всего лишь тень великого имени, поскольку у нас есть лишь горстка его работ, да и те, возможно, нерепрезентативны. Алтарь-частица св. Люси в музее Уффици, рисунок [98](#), нова только своей кислотностью и оригинальным диссонансом темно-розового и бледно-зеленого. Суровый святой Иоанн Креститель демонстрирует попытку добиться силы моделирования без преувеличения теней. Эта тенденция сохраняется у таких учеников Доменико, как Бальдовинетти и Пьеро делла Франческа, и господствует во Флоренции до тех пор, пока Леонардо окончательно не применит методы Мазаччо. В портретной живописи в профиль того периода Доменико был мастером, как показано на замечательном женском портрете из коллекции миссис Джон Л. Гарднер, рис. [99](#). Многие похожие головы, которые мы вряд ли можем приписать конкретным мастерам, по-видимому, принадлежат Доменико. Одна из самых красивых находится в музее Польди Пеццولي в Милане. Все ученики и подражатели Доменико преуспели в мелком топографическом стиле пейзажа, изобретателем которого он, вероятно, был. Его можно изучать в Пьеро делла Франческа, в Поллайоли, в Бальдовинетти, и даже на просторном альпийском фоне Моны Лизы есть его следы.



Доменико умер в 1461 году. К тому времени флорентийский реализм вышел из своей первой фазы и начал исследовать факты движения с помощью своих новых ресурсов. Это был также момент, когда некоторые реалисты попытались вернуть себе изящество, которое в значительной степени было принесено в жертву борьбе за чистое знание.



Рис. 100. А. Бальдовинетти. Мадонна.—*Лувр.*

Алессо Балдовинетти^[38] хорошо отражает этот момент прекрасная Мадонна в Лувре, рисунок [100](#), которая в совершенстве демонстрирует новый топографический ландшафт и ту юношескую грациозность, которая должна была стать основой творчества грядущего поколения художников. Балдовинетти родился в 1425 году, и эта самая красивая из всех его картин, возможно, изображает его примерно в 1460 году. Он был помощником фра Анджелико, но за свою долгую карьеру, когда он умер в 1499 году, отстал от времени. Он научил Доменико Гирландайо своим азам и оказал глубокое влияние на Андреа Верроккьо и Антонио Поллайоло. Таким образом, он занимает уверенное, хотя и скромное место в развитии флорентийского искусства.

В этой главе мы в общих чертах разобрались с Флоренцией Козимо де Медичи. Под его пронизательным и деликатным правлением из-за политической кулис Флоренция преуспела в богатстве, великолепии и светскости. Старое благочестие шло на убыль или принимало чисто эстетические формы. Изучение греческого языка начинало прокладывать путь к просвещенному и скептическому гуманизму и, вместе с тем, к возрождению языческого чувства красоты. И когда появилась новая красота, она с благодарностью помнила о тех, кто сделал это возможным. Леонардо де Винчи восхваляет Мазаччо. Он выражает огромный долг искусства перед первыми сознательными реалистами. Они приносили добро и вред, но, по крайней мере, для Флоренции они открыли единственный путь прогресса. Каким бы ни было искусство в других местах, во Флоренции оно было плодотворным только в том случае, если было

интеллектуализировано. Хорошая теория, хорошая практика — таково было кредо, навязанное ранними реалистами и позже сформулированное их великим отпрыском Леонардо. Я не предлагаю это как универсальную формулу, но в наши дни, когда чистая спонтанность — это не теория — и ложная теория разделяют поле деятельности, старое флорентийское кредо, по крайней мере, достойно внимания всех, кто создает искусство, и всех, кто его любит. Бальдовинетти не тронули эти новые волнения, связанные с правлением Лоренцо де Медичи, но он смутно предвидит благодать, которая вскоре должна была наступить. Этот новый дух и его представители должны стать темой нашей следующей главы.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ III

ВАЗАРИ О МАЗАЧЧО

Общая оценка значения Мазаччо Вазари по-прежнему верна.

“Что касается хорошей манеры живописи, то мы в долгу прежде всего перед Мазаччо, видя, что он, как человек, стремящийся к приобретению славы, понял, что живопись - это не что иное, как подделка всех вещей природы, ярко и просто, с рисунком и красками, такими, какими она создала их для нас.... Я говорю, что эта истина, признанная Мазаччо, привела к тому, что посредством непрерывного изучения он узнал так много, что его можно причислить к первым, кто в значительной степени устранил жесткость, несовершенства и трудности искусства, и что он положил начало прекрасным позам, движениям, живости и оживлению, а также определенному рельефу, поистине характерному и естественному, чего не удавалось ни одному художнику до его времени.... И он писал свои работы с хорошим единством и мягкостью, гармонируя телесные цвета голов и обнаженной натуры с цветами драпировок, которые ему нравилось делать с небольшим количеством складок и простыми, какими они бывают в жизни и природе

“По этой причине эту часовню постоянно посещали вплоть до наших дней [1554] бесчисленные рисовальщики и мастера; и там до сих пор есть несколько голов, настолько похожих на живые и настолько красивых, что поистине можно сказать, что ни один мастер той эпохи не подходил так близко, как этот человек к современникам. Поэтому его труды заслуживают бесконечной похвалы, и прежде всего потому, что в своем искусстве он придал форму прекрасной манере того времени”.

Затем Вазари называет имена двадцати пяти художников, изучавших фрески Мазаччо. Из перевода Де Вера *"Жизнеописаний"*, том. II, стр. 189, 90.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ О МАЗАЧЧО

Леонардо да Винчи использует Мазаччо как пример художника, который обращается к природе, а не к живописи других людей.

Эта живопись приходит в упадок из века в век, когда у художников нет стандарта, кроме уже написанной картины.

Следовательно, художник создаст картины небольшого достоинства, если возьмет за образец картины других. Но если он будет учиться на естественных объектах, он принесет хорошие плоды; как это было видно у художников после римлян, которые всегда подражали друг другу, и поэтому их искусство приходило в упадок из века в век. За ними последовал флорентиец Джотто, который, не довольствуясь подражанием работам Чимабуэ; своего мастера, родился в горах, в уединении, населенном только козами и подобными животными, и, руководствуясь природой в своем искусстве, начал с того, что рисовал на скалах движения коз, за которыми он ухаживал. И таким образом он начал рисовать всех животных, которых можно было найти в стране, и так искусно, что после долгих занятий превзошел не только всех мастеров своего времени, но и всех мастеров многих ушедших эпох”.

Впоследствии это искусство снова пришло в упадок, потому что все подражали уже написанным картинам; так продолжалось из века в век, пока Томазо из Флоренции по прозвищу Мазаччо не показал своими совершенными работами, как те, кто принимает за образец кого угодно, кроме природы — владычицы всех мастеров, — напрасно утомляют себя“.

Я. П. Рихтер *“Литературные произведения Л. Д. В.”*, Т. I., стр. 660.

Но Леонардо одобряет также подражание античности (Рихтер, том II, 1445). “Подражание античным вещам лучше, чем современным”. Он, вероятно, одобрил бы благочестивое изучение Мазаччо Джотто. Предостережение направлено против рабского подражания непосредственным предшественникам.

VASARI ON PAOLO UCCELLO

Достойный восхищения и самоотверженный пыл этих первых реалистов лучше всего проявляется в случае с Паоло Уччелло.

“Ради этих исследований [в перспективе] он держался уединенно, почти отшельником, почти ни с кем не общался и неделями и месяцами оставался в своем доме, не бреясь. И хотя это были трудные и красивые задачи, если бы он потратил это время на изучение фигур, он довел бы их до абсолютного совершенства; ибо даже в этом случае он создавал их с очень хорошим мастерством рисования. Но, тратя свое время на эти исследования, он всю свою жизнь оставался скорее бедняком, чем знаменитостью; вот почему скульптор Донателло, который был его близким другом, очень часто говорил ему, когда Паоло показывал ему маццоки (фасетчатые головки) с заостренными орнаментами и квадраты, нарисованные в перспективе с разных сторон; сферы с семьюдесятью двумя ромбовидными гранями, с намотанными на каждую грань стружками; и другие фантастические приспособления, на которые он тратил свое время впустую: “Ах, Паоло, эта твоя перспектива заставляет тебя отказаться от сути”. для тени; это вещи, которые полезны только людям, работающим над инкрустацией дерева, поскольку они заполняют свои границы щепками и опилками, спиралями, как круглыми, так и квадратными, и другими подобными вещами”.

Вазари, в переводе Шеле де Вера; Том II. стр. 132, 3.

ОЦЕНКА ФРЕСОК БАЛЬДОВИНЕТТИ

Здесь я могу проиллюстрировать обычную практику того времени, оценив фрески Бальдовинетти в хоре Триниты другими художниками, включая Беноццо Гоццолли, Козимо Росселли и Пьетро Перуджино.

“Во имя Бога — 19 января 1496 года (н. э. '97)

Мы, Беноццо ди Лезе, художник; и Пьеро ди Кристофано да Кастель делла Пьеве, художник; и Козимо ди Лоренцо Росселли, художник, выбранные Алессо ди Бальдовинетти, художником, для осмотра, оценки и установления цены — уполномоченные контрактом, который упомянутый Алессо заключил с месье Бонджианни де'Джанфиляцци и его наследниками — часовня, изображенная в Санта—Тринита во Флоренции, то есть хор упомянутой церкви, посмотрев все вместе и согласившись, изучив все расходы на известь, лазурь, золото и все другие цвета, строительные леса и все остальное, включая его работы, - из всего этого мы заключаем, что у вышеупомянутого Алессо должна быть тысяча золотых флоринов.

“И для ясности и истинности вышеупомянутого суждения я, вышеупомянутый Козимо ди Лоренцо, написал это своей рукой в этот вышеупомянутый день, и так я сужу; и здесь внизу они подпишут своими руками, что они согласны с тем, что написано выше, и так судят.

Benozzo di Lese &c.

Я Пьеро Перуджино и др.

Переведено по изданию Герберта Хорна *"Рикорди в журнале "Берлингтон"*, Том II. (1903), стр. 383.



Рис. 101. Ghirlandaio. Джованна дельи Альбицци. — Колледж Дж. П. Моргана, Нью-Йорк.

ГЛАВА IV

ФРА ФИЛИППО ЛИППИ И НОВЫЙ СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ

После Мазаччо две тенденции: — к красоте и живому повествованию; к напряженным исследованиям — Фра Филиппо Липпи, прославитель Веселой Флоренции—Беноццо Гоццолли и пышности—Антонио Поллайоло и динамики человека—Пьеро делла Франческа и безличное наблюдение за внешностью—Тенденции растворения в новом панорамном стиле, проиллюстрированные ранними фресками в Сикстинской капелле—Возвращение Перуджино к простой симметрии—Художники *Кассоне* снова —Доменико Гирландайо и зрелищный повествование — Его портреты — Очарование более легкого повествовательного стиля.

В предыдущей главе мы имели дело главным образом с новаторами и реформаторами. Будь то в искусстве или в жизни, они не всегда являются самыми приятными спутниками. Обаятельный человек, как правило, является традиционалистом или тактичным спекулянтом на открытиях других мужчин. Так что народная благосклонность всегда доставалась не энергичным художникам типа Мазаччо или Кастаньо, а приверженцам очарования простых людей и вещей, таким как фра Филиппо Липпи; мастерам зрелищ и происшествий, таким как Беноццо Гоццолли; или летописцам праздничного богатства Флоренции в период ее короткого расцвета, таким как Доменико Гирландайо. Эти художники, ни в коем случае не гиганты, в высшей степени характерны для своего времени. Все они стремились понравиться, и им это вполне удалось. Их значение в истории искусства довольно незначительно; напротив, в истории вкуса они очень важны. И именно с этой точки зрения нам следует рассмотреть их. Эти три мастера охватывают последние две трети пятнадцатого века. Они являются примером вкуса разбогатевших торговцев, процветавших при великодушной тирании Медичи.

Бок о бок с этими добрыми и приспособляющимися духами боролись продолжатели реалистической реформы — Антонио Поллайоло, который первым систематически изучал анатомию и динамику человеческого тела; Андреа Верроккьо, который наделил точность и мощь изяществом; Сандро Боттичелли, который исследовал уединенные дороги чувств и создавал из грубости реалистов странные формы непостижимой красоты. Во все времена стремление к художественной адаптации сочеталось со страстью к открытиям и приводило к собственным триумфам. Именно этот сложный, двойственный процесс составляет богатство и преемственность раннего Возрождения. Если мы сравним семьдесят два года между началом творчества Мазаччо, скажем, в 1422 году, и смертью Гирландайо в 1494 году, с полутора столетиями ранее, мы заметим необычайное ускорение как производства, так и прогресса. Здесь нет пробелов и передышек; каждое поколение делает свои открытия и извлекает из них выгоду. Архитектура, скульптура, классическая наука развиваются с головокружительной быстротой, которая ни в коем случае не исключает вкуса и рефлексии. В почти безрассудной экспансии эмоций, опыта и творческой активности Флоренс сохраняет рассудок, хотя и рискует потерять свою душу.

И истинным предвестником этой опьяняющей новой жизни является тот, кто часто терял голову и чья душа остается загадочной, своенравный и обаятельный художник-монах фра Филиппо Липпи.^[99]



Рис. 102. Филиппо Липпи. Мадонна в восхищении.—Berlin.

Он был первым итальянским художником, который очень заботился о внешнем виде обычных людей. Родившийся примерно в 1400 году, он рано осиротел и волей-неволей был принят в орден кармелитов. В молодости он, должно быть, видел, как Мазаччо рисовал эти титанические узоры в капелле Бранкаччи. У Мазаччо фра Филиппо научился своему ремеслу, скорее наблюдая, чем получая прямые инструкции. Но его интересовали совсем другие вещи. Он действительно следует нежной повествовательной манере Лоренцо Монако. Величию апостолов-чудотворцев он предпочитал нежную причудливость старика, который держал лавки и занимался ремеслами Флоренции; женственному достоинству женщин Мазаччо он предпочитал застенчивую и манящую миловидность окружающих его флорентийских девушек; величественным очертаниям гор и долин Мазаччо - интимную привлекательность кипарисовых рощ, небольших уступов и журчащих родников. В технике исполнения он также избегал смелых сокращений своего мастера. Он придерживался линии, любил детали, описывал все с тщательностью. Это искусство дружелюбия и любопытства, обычно пренебрегающее тем величественным стилем, к которому в моменты своего величия всегда стремилась Флоренс. Появление фра Филиппо во Флоренции времен Джотто, Орканьи и Мазаччо было похоже на появление неотразимо привлекательного юноши в торжественной компании. Он все раскрепостил. Бессознательно он деморализовал собрание; на протяжении двух поколений искусство Флоренции должно было быть мальчишеским и девичьим. В этом его очарование и его ограниченность, и разница между Ранним Возрождением и Золотым веком будет в значительной степени заключаться в том, что последний предпочтет изображать с серьезностью зрелости повзрослевший мир.



Рис. 103. Фра Филиппо Липпи. Мадонна с Младенцем.—Уффици.

Одно из самых ранних и изысканных панно фра Филиппо было написано вскоре после 1435 года для частной часовни нового дворца Козимо Медичи и сейчас находится в Берлине. Тема, изображающая юную Марию, преклонившую колени перед своим Божественным Младенцем, фигура [102](#), является излюбленной у флорентийских художников этого столетия. Возможно, никто не придумал это более восхитительно, чем фра Филиппо. Картина приобретает особую сладость от нежной девичьей фигуры Матери-девственницы, романтичность - от уступчатого фона, орошаемого родниками и усыпанного скромными цветами, привкус реальности - от пухлого и флегматичного Христа и мальчишеского Святого Иоанна Крестителя. Почти такое же можно было увидеть сегодня на тенистой верхней Менсоле, когда молодая флорентийская мать повела детей на воскресный пикник. Старые готические условности и неприкрытое величие живописи Мазаччо фра Филиппо заменил повседневными радостями чувствующего глаза и очарованием внимательно наблюдаемых мелочей.

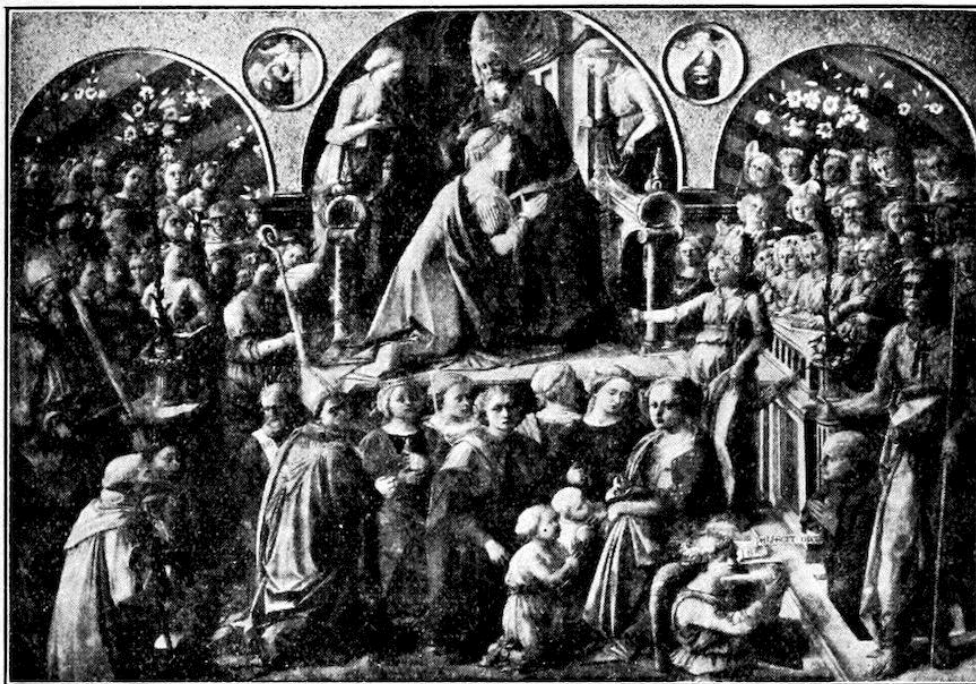


Рис. 104. Fra Filippo Lippi. Коронация Пресвятой Девы.—Уффици.

На большинстве его картин заметно это знакомое качество. Его святые - не типажи, а люди флорентийского среднего класса. Ранняя Мадонна в Уффици, рисунок [103](#), изображает Пресвятую Деву в виде хрупкой девушки с пепельно-русыми локонами, тщательно уложенными и заплетенными в праздничную косу. Ее почти подавляет ее крепкий Сын, требовательный грубиян, как можно себе представить, в то время как сопровождающий ангел - ухмыляющийся уличный араб, застигнутый в перерывах между шалостями. Такие картины с их привлекательностью и актуальностью мощно разрушили как старую готическую чинность, так и новое величие Мазаччо.

Чтобы понять новизну самого известного панно фра Филиппо "Коронация Пресвятой Богородицы", написанного для монахинь Святого Амброджо в 1441 году, рис. [104](#), и находящегося сейчас в Уффици, достаточно вспомнить благочестиво формальную и простую версию сюжета, которую фра Анджелико написал примерно в то же время для монастыря Сан-Марко. Композиция Фра Филиппо, напротив, излучает неформальность. Мы вдыхаем воздух выпускного вечера в очень милой школе для девочек, где по краям церемонии движутся обожающие друзья и гордые родственники. На самом деле Бог-Отец имеет всего лишь вид доброжелательного попечителя или приезжей второстепенной знаменитости, вручающей приз лучшей девушке. Все это похоже на коронацию *Розы* во французской деревне. Роберт Браунинг в одном из самых замечательных стихотворений "Мужчины и женщины" дает фра Филиппо обещание

"Я буду рисовать

Бог посреди, мадонна и ее Младенец.

Окруженный пышным, цветущим выводком ангелов,

Лилии, облачения и белые лица, милые

В виде слоеного теста из тертого корня ириса

Когда дамы толпятся в церкви в середине лета.

Наша картина является достаточным доказательством того, что для флорентийского искусства пришло время служить молодежи.

Монашеские обеты, да и вообще какие бы то ни было обязанности, легкомысленно относились к фра Филиппо. Он безрассудно вкушал запретные сладости жизни и работал только тогда, когда того требовало редкое настроение. Он то пользовался благосклонностью Медичи, то терял ее. Призванный в Прато для росписи хора Коллегиаты в 1455 году, он за девять лет добился того, чего обычный рабочий сделал бы за два. Но тем временем фра Филиппо сбежал с монахиней Лукрецией Бути, отказался от монашеских обетов (благодаря снисхождению папы-гуманиста Пия II), женился и стал отцом семейства. Его случайный радостный путь был почти пройден, и его последние фрески в Прато демонстрируют своего рода дисциплину, которая чужда его более ранним работам. В 1464 году он завершил "Пир Ирода" и "Похороны святого Стефана" - фрески, предвосхищающие повествовательную живопись, которая должна была ознаменовать конец века.

Рассказывая о жестокости "Пира Ирода", рис. [105](#), фра Филиппо излучает мечтательное очарование, как, впрочем, и Джотто до него. Молодые гости увлечены танцем Саломеи. Следуя моде скульпторов того времени, фра Филиппо сделал ее хрупкой и грациозной, поскольку она делает небрежные движения. Здесь царит просто атмосфера благородного общества. Мрачный мотив вручения головы Иоанна Крестителя Иродиаде мягко подчеркивается очаровательным поступком двух маленьких служанок, которые испуганно хватаются друг за друга. Жизнерадостность изобретения, общее идиллическое очарование чувств, богатое разнообразие аксессуаров, юношеский тембр всего — делают эту фреску не только одной из лучших, но и одной из наиболее характерных повествовательных росписей раннего Возрождения. Это та нота, которую подхватит ученик фра Филиппо, Сандро Боттичелли; которая будет преувеличена сыном фра Филиппо, Филиппино, и отдаленно подражаться многим другим флорентийским преемникам.



Рис. 105. Fra Filippo Lippi. Праздник Ирода. Танец Саломеи. Fresco.—*Collegiata. Prato.*

Если "Пир Ирода" лучше всего иллюстрирует элемент домашней поэзии и изобретательного изящества фра Филиппо, то "Погребение святого Стефана", рис. [106](#), прямо напротив, на хорах, доказывает, что он не забывал о высокой и благопристойной прозе своего мастера Мазаччо. По формальности и мощи конструкции немногие художники, жившие тогда, могли бы сравниться с ним, и эти немногие не смогли бы соперничать с его просторным архитектурным окружением и его намеком на атмосферу.

На первый взгляд она кажется почти равной Деньгам Дани или, по крайней мере, Табите. При более тщательном рассмотрении она менее благородна, более настойчиво патетична и во всех отношениях более неряшлива. В частности, портреты по бокам имеют лишь механическое отношение к теме. Сам Мазаччо допускал подобную галерею простых зрителей в "Чуде принца", но если бы он дожил до завершения фрески, он, несомненно, привел бы портретные фигуры в какое-то отношение к чуду. Фра Филиппо фактически отказывается от этой проблемы и просто окружает свою реальную тему примыкающими группами людей, имеющих современное значение. На самом деле флорентийский даритель больше не был смиренномудрым и довольствовался тем, что появлялся среди святых в миниатюрном и незаметном обличье. Теперь он настаивал на том, чтобы его изобразили в образе жизни со своей семьей, друзьями и иждивенцами - самодовольное, неуместное явление на фоне смирения или героизма святых. Фра Филиппо внес разумный вклад в то, что дарители должны служить своего рода живой рамкой для религиозной картины в центре. Это решение стало утомительно стандартным и просуществовало лет пятьдесят или около того, пока Высокое Возрождение не обрело достаточный авторитет, чтобы навязать соображения вкуса и скромности даже богатым дарителям.

В 1465 году фра Филиппо был призван в Сполето, и там, приступив к прекрасному украшению апсиды собора - Коронации, он умер и был похоронен. Совершенно бессознательно он на время разрушил интеллектуальный формализм, составляющий саму суть флорентийского искусства, и положил начало тому нравственному и художественному празднику, который виден на картинах Боттичелли и Гирландайо и слышен в песнях Лоренцо Медичи.

Это праздничное настроение сильно в Беноццо Гоццолли, и он распространил его по Умбрии и Сиене. Беноццо родился в 1420 году, некоторое время был помощником фра Анджелико, и его задачей было скорее живо, чем проникновенно, изображать величие и юмор жизни. Он делает это, будь то легенда о святом Франциске, как в Монтефалько в 1462 году, "Кавалькада волхвов" во Флоренции в 1469 году, "Житие святого". Августин, Сан-Джиминьяно, 1465, или деяния ветхозаветных патриархов и матриархатш в Пизе, 1468-1484. Он всегда жизнерадостен, щедр, очевидно остроумен; и не без оттенка поэзии юности. Он любит сады, внутренние дворы, леса, а также дворцы, колоннады, толпы и происшествия. Он неутомимо занимается панорамой, и его фрески, если и не являются хорошими картинами, то, по крайней мере, достойны внимания благодаря их обилию и часто освежающих деталей.



Рис. 106. Fra Filippo Lippi. Похороны святого Стефана. Fresco.—*Collegiata, Prato*.

Очень великолепно это представление мудрецов с Востока, рисунок [107](#), которое он написал около 1469 г.^[40] для частной часовни дворца Козимо Медичи. Великолепная процессия огибает стены, двигаясь по горным дорогам и через леса, которые вы все еще можете увидеть в долине Арно, в направлении Валломброзы. Их целью было маленькое панно над алтарем, где Филиппо Липпи изобразил Мадонну, благоговейно преклонившую колени перед своим Сыном, рис. [102](#). Эта маленькая картинка была обрамлена фресками с хорами, изображающими поющих ангелов. Старшим из Трех королей Беноццо выбрал, согласно традиции, несчастного императора Иоанна Палеолога, который тридцатью годами ранее прибыл во Флоренцию с тщетной миссией объединения восточной и западной ветвей христианской церкви. Говорят, что молодые короли изображают Джулиано и Лоренцо Медичи. Что у нас действительно есть, так это иллюстрированная версия тех религиозных зрелищ или представлений, которые были распространены в то время. Флоренция много раз видела своих патрициев в такой кавалькаде. Фреска Беноццо с ее неизменной красотой цвета и золота — Медичи, очевидно, либо заказали несколько месс, либо зажгли несколько свечей в своей семейной часовне — является самой ценной реликвией бывшего великолепия. Действительно, они миновали самого Беноццо, ибо он прожил до 1498 года, через четыре года после смерти Лоренцо Великолепного и в год мученической кончины Савонаролы; в тот год также заканчивалась "Тайная вечеря" Леонардо да Винчи. Мало у кого из художников были такие решительные намеки на то, что их мир и они сами устарели. В случае с Беноццо можно во всех отношениях надеяться, что он был одновременно слишком жизнерадостен и слишком неразумен, чтобы разобраться в ситуации. Это вполне можно предположить о человеке, который в течение пятидесяти лет стремительно меняющегося мира довольствовался тем, чему можно было научиться у фра Анджелико.

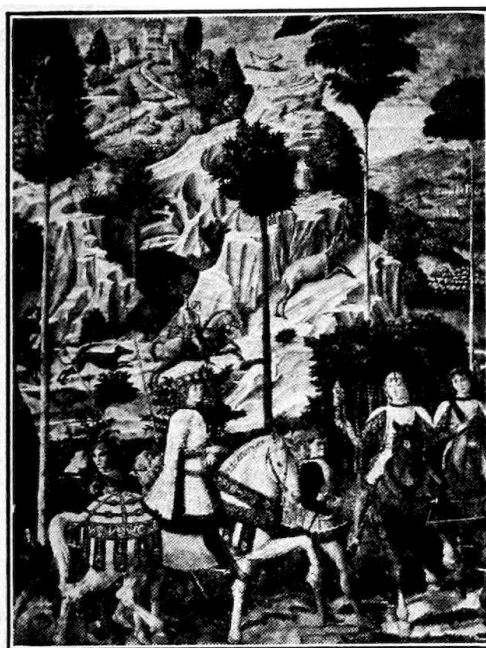


Рис. 107. Беноццо Гоццоли. Фрагмент из Процессии волхвов.—Дворец Риккарди.

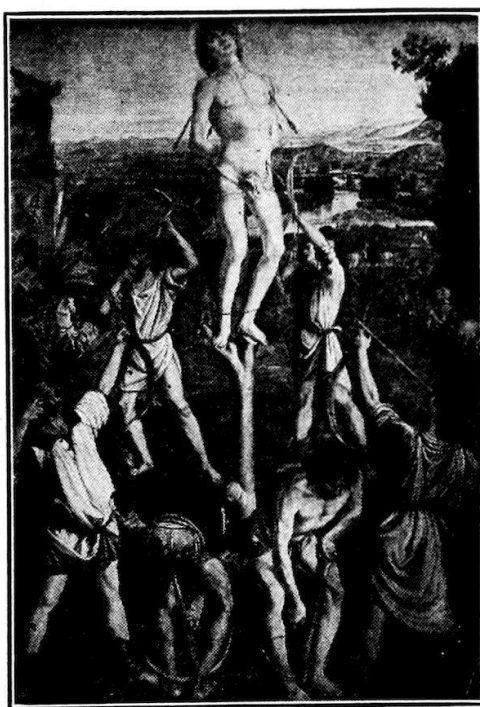


Рис. 108. Antonio Pollaiuolo. Мученическая смерть святого Себастьяна.—Лондон.

Конечно, некоторые художники отказались от отдыха и лихорадочно следовали линии реалистического исследования, заложенной Кастаньо и его современниками. Наиболее известным из них является Антонио Поллайуоло.^[4] Он обучался скульптуре у Гиберти и работал по-разному: над скульптурой, живописью, гравировкой, дизайном стекла и даже вышивальными узорами. Повсюду он с почти свирепой настойчивостью постигал секреты анатомии и особенно человеческого тела в насильственных действиях. Он представлял

себе тело как мощную машину и с удовольствием демонстрировал ее механизмы — напряженные мышцы, сухожилия. Он выбирал свои сюжеты с учетом такого рода демонстрации: Геракл и его подвиги, лучники, натягивающие луки и арбалеты для убийства святого Себастьяна, обнаженные мужчины в смертельной схватке с кинжалами и топорами, дико танцующие обнаженные мужчины. Почти все эти работы страдают от откровенного экспериментализма, но все они полны щекочущей, если не сказать брутальной энергии. Антонио Поллайuolo — родоначальник всех сильных художников, которые на протяжении более чем четырех столетий с удовольствием ужасали кроткую, похожую на овцу толпу волчьими выходками. Он — первый художник-специалист, преследующий свои собственные цели, не обращая внимания на окружающую публику. На самом деле, мускулистое язычество Антонио довольно хорошо вписывалось в представления о Флоренции, которая поклонялась власти. Медичи заказали "двенадцать подвигов Геркулеса" для своего дворца примерно в 1460 году. Великие картины утрачены, но маленькие копии, сделанные самим Антонио, дают представление об их грозной силе. В Уффици изображены Геркулес, выбивающий дыхание из рожденного на земле полубога Антея, и Геркулес, убивающий Гидру. Напряжение, пыл и свирепость этих крошечных картинок необычайны. Кажется, что они улучшают нашу собственную физическую жизнь. В Нью-Хейвене находится панно, изображающее Геракла, стреляющего в кентавра Несса, который перебегает брод с Дейнаирой на спине. Задний план представляет собой точное изображение долины Арно, обращенной с запада в сторону Флоренции. Изображение течения реки является экстраординарным. Поллайuolo перенял миниатюрную концепцию пейзажа Доменико Венециано, но привнес размах и движение.

Не менее примечателен пейзаж Арно в "Мученичестве святого Себастьяна", рисунок [108](#), написанный в 1475 году. В нем есть недостатки экспериментального и академического исполнения, это показательное произведение. Палачи даже повторяются, чтобы показать как передний, так и задний аспекты. Тем не менее, его мощь впечатляет и выходит за рамки возможностей любого жившего тогда художника, возможно, за исключением Пьеро делла Франчески. В живописи достижения Поллайuolo настолько ровны, а фигуры в драпировках настолько уродливы, что мы вполне можем пройти мимо ряда Достоинств, которые он вместе со своим братом Пьеро создал в 1469 году для торгового двора, и рассмотреть его великую гравюру, известную как "Десять обнаженных", рисунок [109](#), странному декоративному расположению которой подражает Боттичелли в "Аллегии весны"; и фреску с танцующими мужчинами, в которой Поллайuolo успешно соперничает с веселыми и вакхическими темами греческих вазописцев. Группа необычна и эффективна, как образец, и вдохновлена радостной энергией.

Рисование требовало от Антонио лишь малой толики усилий; часто он просто делал набросок и оставлял исполнение своему довольно ручному брату Пьеро. В конце своей жизни он был вызван в Рим, чтобы изготовить бронзовую гробницу для Сикста IV. Там он умер в 1498 году, когда ему было шестьдесят три года. Хотя его собственные достижения были несколько ограниченными, он внес самый ценный вклад в искусство, или, скорее, в науку живописи. Он вдохновил такого титана, как Синьорелли, и такого поэта, как Боттичелли, и в некоторых аспектах Леонардо да Винчи и Микеланджело лишь продолжили и усовершенствовали его работу. Еще во времена Бенвенуто Челлини его эскизы распространялись по студиям для обучения молодых художников анатомии.

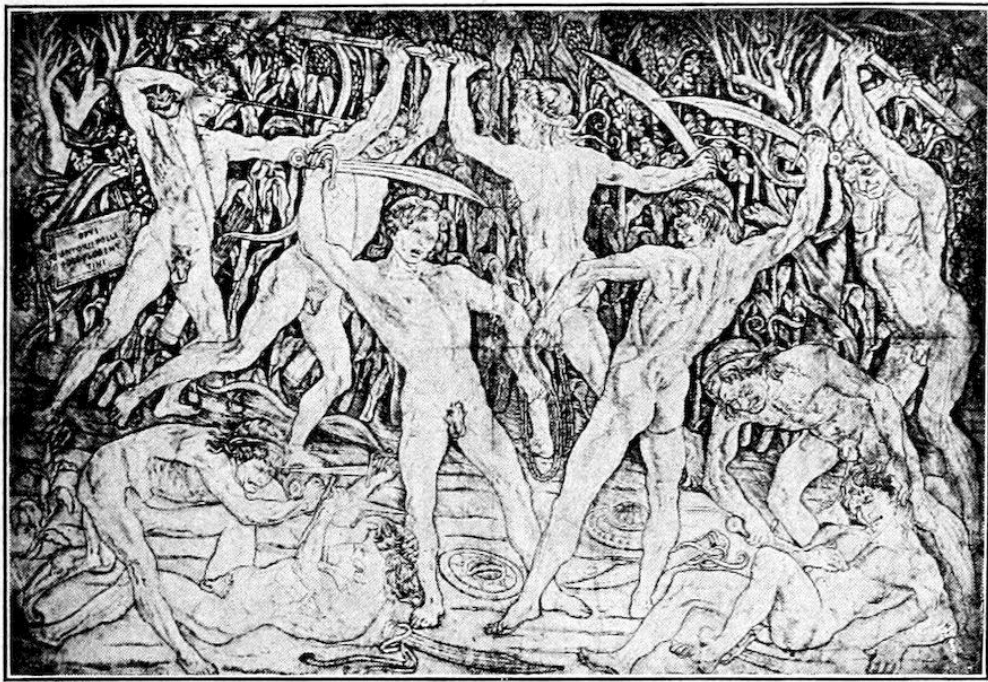


Рис. 109. Antonio Pollaiuolo. Сражающиеся мужчины — «Десять обнаженных». Гравировка.

Родственный энергичный дух, Пьеро делла Франческа,^[44] представляет интересный контраст с Поллайоло. Хотя он и умбриец, духовно он принадлежит Флоренции. Для Пьеро мир был застывшим. Он с предельным рвением исследовал математические основы перспективы, создав на эту тему трудоемкую и совершенно нечитаемую книгу. Он изучал анатомию и строение при свете и в темноте, а также все связанные с этим атмосферные проблемы. Чтобы достичь атмосферной окутанности, он пожертвовал цветом. Его картины выполнены в серебристо-серых тонах, что подчеркивает светлоту и тональное единство современной живописи под открытым небом. Жизненная драма никогда не увлекала его. Его мир бесстрастен и почти неподвижен, холодно впечатляющ. Хотя он практиковал все тонкости моделирования, он никогда не делал тех расслаблений контура, которые предполагают движение. Его фигуры тонко сконструированы и красиво размещены, но эмоционально не связаны. Они просто существуют довольно великолепно, как и некоторые фигуры Мане. Действительно, предупреждение Джорджа Мура относительно Мане в равной степени относится и к Пьеро. Бесполезно добиваться от него чего-либо, кроме прекрасной живописи.

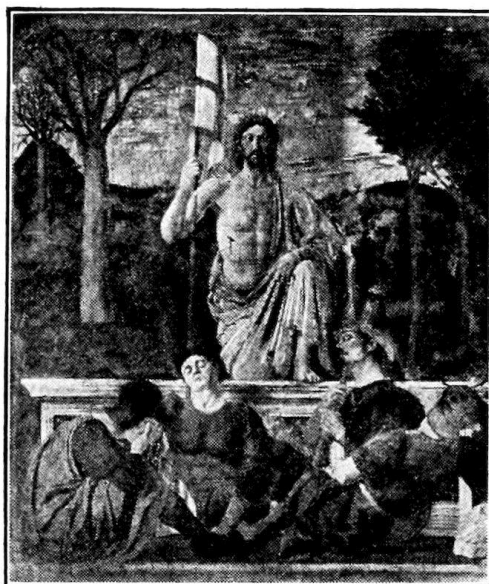


Рис. 110. Piero della Francesca. Воскресение.—*Borgo S. Sepolcro*.

О его происхождении мы почти ничего не знаем. Он родился около 1410 года в умбрийском городке Борго-Сан-Сеполькро. В течение нескольких лет после 1439 года мы находим его во Флоренции в качестве платного ассистента Доменико Венециано, чьи бледные тона и топографически мельчайшие пейзажи вновь появляются во всех работах Пьеро. Его суровая сила лучше всего представлена в мрачном "Воскресении", рис. [110](#), которое он написал в 1460 году для своего родного города. Стойкий Победитель Смерти обладает внушительностью призрака. Он приходит с силой из-за могилы. Он доминирует над миром, представленным спящими атлетами гвардии. Самый мощный эффект достигается без жертвования чувствами. Похожая отстраненность наблюдается в "Крещении Христа", в Национальной галерее Лондона. Его жемчужная красота цвета странно контрастирует с его уклончивостью от чего-либо вроде тепла или нежности. Это не столько событие, сколько великолепно поставленная сцена. Пейзаж - это раскрепощающая и неформальная особенность, искусная адаптация метода Доменико Венециано и Поллайоло. Он такой же четкий и просчитанный, как японский принт, но при этом создает эффект простора и широты.

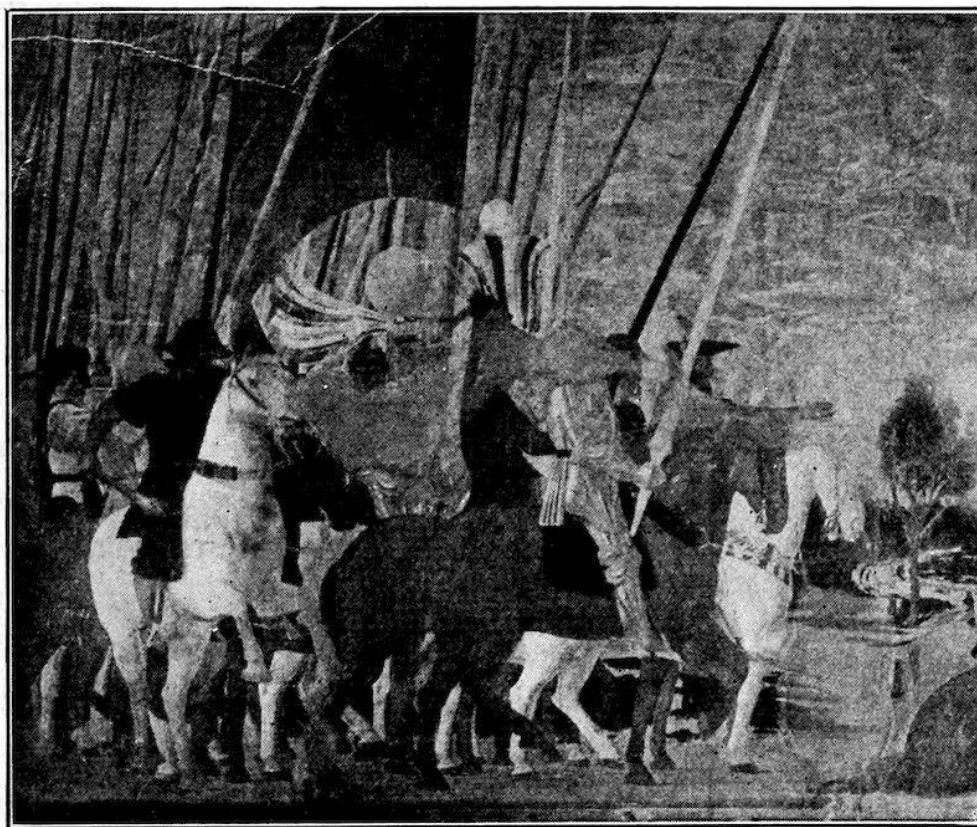


Рис. 111. Piero della Francesca. Битва при Константине, деталь с фрески. —С. Франческо, Ареццо.

Прекрасная возможность представилась Пьеро примерно в 1465 году, когда он написал в хоре Сан-Франческо в Ареццо десять историй из легенды о Святом Кресте. По абсолютной впечатляющей трудности сравниться с ними в Италии этого столетия. Только Мазаччо и Леонардо да Винчи вообще выдерживают сравнение. Анализ показывает, что сила в основном зависит от серьезности, с которой Пьеро относится к своей технической проблеме. В "Последних днях Адама" мало настоящей скорби или пафоса, они просто безлично торжественны. Даже на замечательной фреске, изображающей Константина в тревожном сне, в котором он увидел видение креста, нет ни теплоты, ни неожиданности, ни эмоциональности. Так обстоит дело на протяжении всего сериала; в "Царице Савской в гостях у Соломона", даже в великолепном батальном произведении "Победа над Максенцием", рис. [111](#), игнорируется очевидный смысл темы, фигуры имеют своего рода великолепное, не связанное между собой существование, которое не требует извинений или объяснений. Этот эффект напоминает лучшую архаическую греческую скульптуру.

В целом, Пьеро - грозная и загадочная фигура, исключение в наш нетерпеливый и эмоциональный век. Главное - его правдивость в своем видении. Это чувствуется на портрете правителя-гуманиста и капитана Урбино Федерико да Монтефельтро. Она была написана около 1472 года и находится в Уффици, рисунок [112](#). Насколько это сурово честно и какое представление о могущественной и благотворной личности. Даже маленькая декоративная картинка на обратной стороне панели "Триумф славы" производит эффект, превосходящий ее масштаб и очевидное намерение. Она предполагает широкие владения и мужественно выполняемую тяжелую ответственность.

Пьеро делла Франческа прожил свою жизнь в основном в Умбрии, вдали от художественных центров. В этой добровольной изоляции есть что-то самодостаточное. Он дожил до глубокой старости, умерев в 1492 году, и, если только его преклонные годы не были омрачены едва восходящей звездой Леонардо да Винчи, он мог бы похвастаться, по

словам его друга и Леонардо фра Луки Пачоли, “монархом своего времени в науке живописи”.

Мы должны оставить для умбрийского отделения таких стойких продолжателей экспериментализма Пьеро делла Франческа, как Мелоццо да Форли и Лука Синьорелли. Что более важно отметить, покидая его, так это то, что такие триумфы, как его во фресковой живописи, были в высшей степени исключительными во второй половине пятнадцатого века. Успехи того периода относятся к второстепенному искусству панно. Фантазии Боттичелли, лучшие портреты Гирландайо, ранние панно Перуджино, Синьорелли и Леонардо да Винчи — это выдающиеся вещи. В области настенной живописи Флоренция фактически отступила назад, не только по сравнению со временами Мазаччо, фра Филиппо и фра Анджелико, но даже по сравнению с более ранними временами Андреа Бонаюти, Аньоло Гадди и Спинелло Аретино. Этот факт был затемнен поверхностным достижением небольшого реализма, жизнерадостности и просто красоты, но во всех серьезных качествах монументального дизайна безошибочно чувствуется декаданс. Любимые декораторы просто выполнили в большом масштабе такие композиции, которые были бы очаровательны на передней части сундука невесты. При всеобщем увлечении отдельными частями картин смысл картин в целом, казалось, был под угрозой потери. Непреодолимый энтузиазм по отношению к примитивной живописи раннего Возрождения, господствовавший на протяжении двух поколений, настолько затуманил критическое мнение по этому вопросу, что мне приходится приложить некоторые усилия, чтобы доказать свою правоту.

Пожалуй, я не могу сделать ничего лучше, чем рассмотреть некоторые фрески, которые папа Сикст IV заказал около 1481 года для новой часовни Ватиканского дворца.^[43] Он пригласил в Сикстинскую капеллу лучших художников из Тосканы и Умбрии. По степени их успеха мы можем оценить фрески того времени.



Рис. 112. Piero della Francesca. Гвидобальдо да Монтефельтро, деспот Урбино.—Уффици.

Первоначально декоративная схема, позже дополненная Микеланджело, требовала шестнадцати библейских историй, в которых деяния Моисея были сопоставлены с

деяниями Христа. Два первых и два последних предмета на торцевых стенах были уничтожены, но мы все еще видим двенадцать предметов на боковых стенах. В целом все они демонстрируют старую готическую окраску, в основном жизнерадостны в запутанном и чрезмерно богатом виде, им не хватает единства рисунка и драматической связности.



Рис. 113. Помощник Перуджино. Крещение. Фреска.—Сикстинская капелла.

Одним из самых почитаемых является "Крещение Христа", рисунок [113](#) работы Пинторриккио (или, как предполагает Вентури, Андреа Ассизского), который здесь работает ассистентом Перуджино. История рассказывается в центре и подкрепляется просторным пейзажем, который до смешения полон привлекательных черт. Тема механически растягивается, чтобы заполнить пространство, добавляя на обоих флангах группы, которые имеют слабую связь с темой или вообще не связаны с ней. Эти группы интересно разнообразятся прекрасными портретами родственников папы римского, Роверов, и настороженными формами детей. Эффект довольно спокойный и идиллический, но рисунок механический, а эмоциональный эффект реальной темы растрачен на аксессуары. Метод увеличения фоновой композиции путем добавления портретных групп является стандартным для Сикстинской капеллы и для того периода. Мазаччо применил это более эффективно в "Чуде мальчика", а Филиппо Липпи сделал это почти органичным в "Похоронах святого Стефана". Пинторриккио, если это он, внешне более привлекателен своим богатством и разнообразием, но на самом деле стоит на гораздо более низком уровне дизайна, чем его предшественники.



Рис. 114. Боттичелли. Моисей в Земле Мадямской. Фреска.—Сикстинская капелла, Рим.

Если эта механическая симметрия является стандартным методом, то в Сикстинской капелле есть существенные исключения. Более чувствительные души, Боттичелли и Лука Синьорелли, отвергают столь банальное решение. "Моисей в Мидиане" Боттичелли, рисунок [114](#), предлагает деликатное уклонение, выдвигая второстепенный мотив в качестве центральной темы. Все драматически важные эпизоды — убийство египетского надсмотрщика и поклонение Горящему кусту, из которого говорил Иегова, — выполнены с самым энергичным чувством, но отодвинуты на задний план и по краям композиции. На картине действительно изображена прекрасная роща, в которой Моисей галантно помогает дочерям Иофора, похожим на нимф, черпать воду. Фантастическая идиллия навязывается нам в качестве замены одного из решающих моментов в Провиденциальном порядке. Боттичелли настолько выигрышен в своей изворотливости, что кажется почти бесчувственным отметить, что ни один готический художник не сделал бы ничего столь изворотливого. Его успех обусловлен не только выражением его реальной темы, но и порядком и достоинством, присущими дизайну фресок. Заказав эпическую песнь, папа получил восхитительный мадригал. Его удовлетворенность характерна для эстетической небрежности того времени.

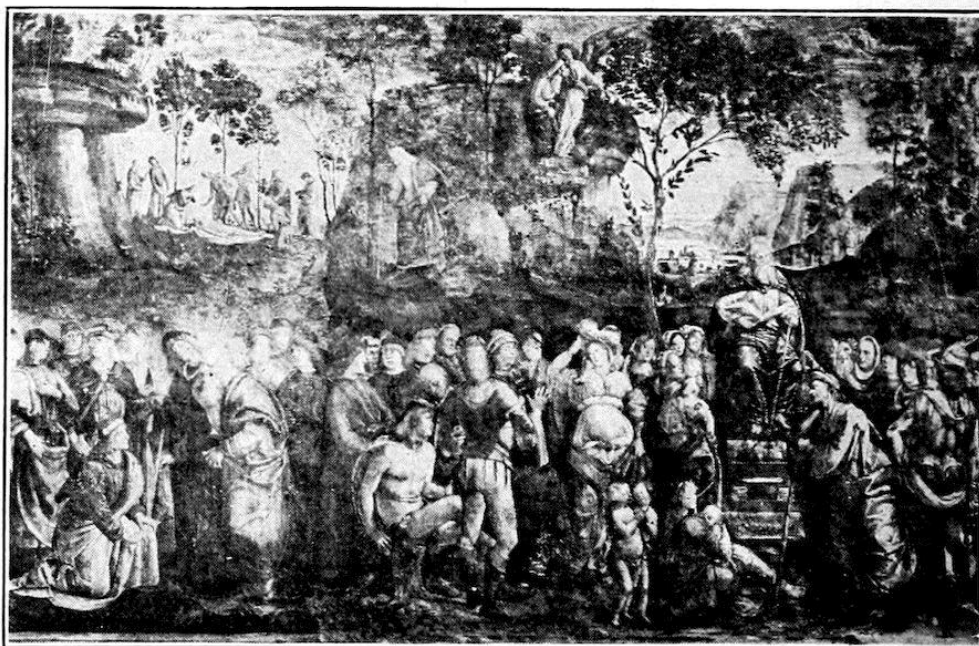


Рис. 115. Синьорелли, только дизайн. Последние дни Моисея. Фреска.—Сикстинская капелла, Рим.

Синьорелли в "Последних днях Моисея", рис. [115](#), совершает аналогичное, но менее вопиющее уклонение. В центре его внимания - обнаженный юноша на переднем плане, но он придает определенное значение сценам, где Моисей наделяет Иисуса Навина властью и где оба смотрят на Землю Обетованную с горы Хорив. Хотя толпа и лишена особого эмоционального акцента, она приятно расположена и разнообразна грациозными формами женщин и детей. Только дизайн принадлежит Синьорелли, исполнением занимается ассистент, дон Бартоломмео делла Гатта. Картина более восхитительна в таких отрывках, как обнаженный юноша, подобный Аполлону, и мать с детьми на правом переднем плане, чем в целом, хотя она полна идиллического очарования и неадекватна только тогда, когда принимаешь во внимание серьезность ее темы.



Рис. 116. Ghirlandaio. Христос зовет Петра и Андрея. Фреска.—Сикстинская капелла, Рим.

В своем "Призвании Петра и Андрея", рис. 116, Доменико Гирландайо умело и впечатляюще использует ту одобренную механическую симметрию, которая уже была замечена при крещении Пинторриккио. Все хорошо централизовано, вид на реку - желанный выход, стереотипные прохожие по бокам, по крайней мере, являются выразительными портретами и, хотя и не связаны с центральным мотивом, обладают серьезностью, которая в достаточной степени соответствует ему. Композиция ясна, а излишки аксессуаров довольно хорошо подчинены друг другу. Довольно поверхностное качество центральной сцены почтения и посвящения раскрывает скудное воображение Гирландайо. В его внушительности есть какая-то тусклость.

Несколько слов нужно сказать о живописной и безответственной путанице, царящей в картине Козимо Росселли "Уничтожение армии фараона в Красном море", рис. 117. Козимо был одним из старейших художников капеллы, ему было сорок два года. И все же юношеская жажда сенсаций и необдуманное беспокойство преобладают, и его попытки проявить живость и изящество столь же неудачны, как и его стремление к устрашающим эффектам. Вполне возможно, что его эксцентричный молодой ученик, Пьеро ди Козимо, придал этой фреске лихорадочную энергию и театральный пейзаж. Несомненно то, что три другие фрески Козимо совершенно скучны. Как ни странно, именно он один заслужил похвалу папы Сикста, в основном за обильное использование золотых украшений.



Рис. 117. Cosimo Rosselli. Уничтожение армии фараона. Фреска.—Сикстинская капелла.

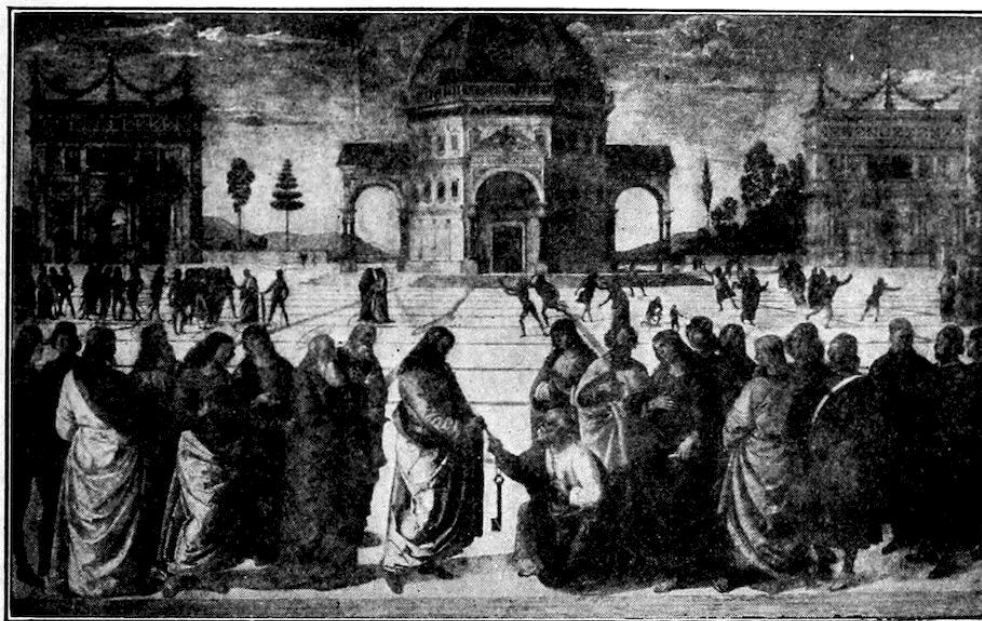


Рис. 118. Перуджино. Христос передает ключи Петру. Фреска.—Сикстинская капелла, Рим.

Мы видели в Сикстинской капелле механическую и довольно поверхностную симметрию, различные хитроумные увертки идиллического толка и живописный беспорядок бок о бок. Самая амбициозная декоративная схема того времени, по-видимому, привела к своего рода художественному банкротству. Но, к счастью, в Сикстинской капелле есть своя самокритика и средство правовой защиты, воплощенное в необыкновенной фреске Пьетро Перуджино "Христос передает ключи Петру", рис. 118. Перуджино - умбриец из Читта-делла-Пьеве, тридцати пяти лет от роду, с определенным флорентийским образованием. Подобно Мазаччо шестидесятью годами ранее, он посмотрел на искусство своего времени и обнаружил в нем недостаток. У него хватило ясности увидеть, что болезнь заключается в избытке и беспорядке. Следовательно, утверждает он, лекарство - это простота и порядок. К этому он добавляет ощущение необъятности. На этой картине платформа храма, огромное сооружение, созданное человеком, расположено на просторах речной долины, созданной природой. Группа на переднем плане расположена в формальном полувойновом порядке, который искусно сделан легким и гибким благодаря различиям в позах и жестах. У каждой наклоненной головы и заостренной ноги есть своя причина. Без излишней настойчивости все апостолы проявляют интерес к обряду посвящения их главы в сан. Здесь нет случайной площадки для развлечений, на которой вы можете восхищенно осматриваться, здесь есть определенное видение важного действия, которое вы должны увидеть быстро, полностью и именно так, как задумал художник, вы увидите. Это единственный хорошо продуманный дизайн среди этих фресок. Она указывает самый простой и верный способ, с помощью которого изобилие раннего Возрождения могло быть преобразовано в благородный порядок, и через двадцать лет юный Рафаэль Урбинский должен был перечитывать этот урок для всей Италии. Между тем несколько безответственное изобилие новой повествовательной картины, в конце концов, имеет свой выигрышный аспект, является признаком энергии и энтузиазма, которые нужно не столько приручать, сколько интеллектуализировать.

Обсуждая последние двадцать лет пятнадцатого века во Флоренции, я смущен богатством поля. Помимо таких типичных фигур, как Боттичелли и Гирландайо, мы

имеем дело с такими чувствительными и болезненными душами, как Филиппино Липпо и Пьеро ди Козимо; с Андреа Верроккьо и группой подражателей его утонченной манере, среди которых выделяется молодой Леонардо да Винчи; с множеством второстепенных художников, особенно мебельных панно и небольших алтарных изделий, в то время как, если мы рассматриваем скорее художественное образование, чем случайность рождения, мы должны считаться с флорентийскими достижениями - суровыми триумфами Луки Синьорелли. Но поскольку наиболее самобытные и прогрессивные из этих художников на самом деле являются предшественниками Золотого века или симптомами беспорядков, которые были его прелюдией, о них лучше всего рассказать позже. Таким образом, у нас останутся только художники, которые в полной мере передают торжественный момент величия Лоренцо Великолепного, — художники по мебели и Гирландайо.

Те излишества живости, те причуды изобретательности, те юношеские грации, которые были слабостью фресковой живописи, были превосходно вписаны в убранство сундуков и деревянных панелей. Более выдающиеся художники с радостью приняли эту небольшую работу, и некоторые живописцы расписывали исключительно сундуки с приданным (*кассони*) для юных невест — завидное занятие, поскольку, несомненно, с этими прекрасными юными созданиями нужно было консультироваться лично. Сюжеты прославляют любовь, возвеличивают доблесть, прославляют праздничную жизнь дня, ее зрелища, пиршества и танцы. Из профессиональных *художников-кассони* наиболее известен Франческо Песеллино¹¹⁹ (1422-1457). Он завораживает разнообразием и чувствительностью выдумок, изысканностью рассказывания историй и очарованием красок. Две замечательные *кассонные* фасады его работы принадлежат миссис Джон Л. Гарднер, рис. [119](#). Они представляют шесть триумфов, описанных Петраркой во многих *Канцони*. Любовь, Целомудрие, Смерть, Время, Слава и Вечность представлены во многом так же, как эти темы были воплощены в современных театрализованных представлениях, примерно в 1450 году. Эти темы были любимыми для *Кассони* не столько из-за их серьезного морального значения, сколько из-за того, что Петрарка был признанным поэтом-лауреатом премии Love.



Рис. 119. Francesco Pesellino. Кассоне Спереди. Триумфы любви, целомудрия и смерти. — Миссис Джон Л. Гарднер, Бостон.

У нас в Нью-Йоркском историческом обществе хранится превосходный поднос, рисунок [119a](#), который был подготовлен к рождению Лоренцо де Медичи. Соответственно, на нем изображены рыцари, прославляющиеся. Дата - 1448 год, художник школы Доменико Венециано.

Мы часто видим, как царица Савская благоговейно приближается к Соломону. Это предостережение о том, что юной невесте следует искать мудрости. Битвы и римские триумфы - скучное явление. Они устанавливают знак доблести для жениха. Свадебные пиршества на сундуке невесты почти тавтологичны, но они позволяют увидеть очаровательные картины Флоренции, которая сама себя развлекала.



Рис. 119а. > Последователь Доменико Венециано, возможно, Бальдовинетти. Триумф славы. Поднос для рождения Лоренцо Медичи.—Историческое общество Нью-Йорка.

Мифология часто придает большое значение этим нарисованным историям, обычно имея в виду ту красоту, которая присуща невестам по закону. Так, на *панно* спаллиера в музее Фогга изображен Суд Парижа с богинями-соперницами, одетыми более скромно, чем это оправдывает летопись Овидия. Возможно, эта работа является исключительно приятным произведением Козимо Росселли, и датироваться она может примерно 1475 годом. Изнасилование Елены, которое, конечно же, произошло из-за ее роковой красоты, является обычной, хотя и необразованной темой для сундуков с невестами. Так и Актеон растерзан гончими Божественной Охотницы за то, что он безрассудно застал Диану врасплох во время ее купания. Восхитительная панель, принадлежащая мистеру Мартину Райерсону из Чикаго, во многих эпизодах повествует о приключениях Улисса, начиная с его побега от Полифема и заканчивая возвращением домой на Итаке. Похождения многоопытного странника ни в коем случае не скрываются, но, по крайней мере, сцена начинается с наглядного показа эпизода, наиболее похвального для него как женатого мужчины, "Сбивания с толку сирен", и заканчивается образцовой фигурой константы Пенелопы, плетущей свою бесконечную паутину.



В росписи мебели мы обычно находимся в царстве комедии. Но мы прикасаемся к пафосу в истории Боккаччо о терпеливой Гризельде в Бергамо, Модене и других местах; в то время как мы приближаемся к трагедии во многих версиях целомудренной Сюзанны, подвергшейся нападкам и очернению со стороны старейшин, и доходим до примечательной мелодрамы в мрачном видении Боккаччо о духовном возлюбленном, вечно преследующем жалкий призрак своей безжалостной дамы в сосновом лесу Равенны. Лучшее из этих панно находится в коллекции Spiridon, Париж. Призрачная сцена погони происходит перед вечеринкой на пикнике, цифра [120](#), искусно устроенной Настаджио дельи Онести, чтобы доказать своей бесчувственной даме, что на том свете ее ждет наказание за то, что она была слишком жестока к возлюбленному в этом. Урок, о котором рассказывает нам Боккаччо, оказался действенным, и с тех пор они жили счастливо вместе. Панно было разработано Боттичелли и расписано его помощником Бартоломео ди Джованни для свадьбы жениха из Бини и невесты из Пуччи в 1487 году.

На этом мы прощаемся с флорентийской росписью мебели, искусством слишком непритязательным, чтобы подробно рассматривать его в общем обзоре, но слишком очаровательным само по себе и слишком репрезентирующим расцвет флорентийского богатства и веселья, чтобы им можно было полностью пренебречь.

Сандро Боттичелли и Доменико Гирландайо по-разному отмечают кульминацию и завершение раннего Возрождения во Флоренции. Боттичелли - поэт этой ностальгии. Он выражает не ее радостную середину, а эротическую и мистическую утонченность Платоновской академии Лоренцо Медичи, а позже апокалиптические надежды и отчаяние, которые собрались вокруг Савонаролы. Он выражает недовольство и идеализм, которые частично полностью содержатся в его работах, а частично были реализованы только в быстро приближающемся Золотом веке. Он аристократичен и индивидуален, поэтому мы будем рассматривать его в связи с его коллегой-интеллектуалом, Леонардо да Винчи. Доменико Гирландайо, ^[141] напротив, это самое довольное существо, какое только можно себе представить. Он никогда даже не мечтал о чем-то желанном за пределами своей Флоренции. Он слишком сильно любил местные достопримечательности, чтобы представлять их буквально. Обычно он приукрашивал их, реже прославлял. Его земными идеалами были эти места. К его народу, к его юношам и девушкам, к серьезным торговцам и магистратам он относился с не меньшим любопытством и восхищением, чем фра Филиппо Липпи, без присущей ему деликатности. И Флоренс вполне заслуживала обожания такого человека, каким был он. Мудро и великодушно управляемая Лоренцо Медичи, олицетворявшим не только практические добродетели города, но и его наиболее привлекательные пороки, автором мудрой политики и остроумно развратных песен; сочетающая уважающую себя видимость свободы с преимуществами благожелательного деспотизма, изобилующая новым богатством, расточительная на удовольствия и зрелища, не сдерживаемая религией, которая становилась всего лишь социальной пристойностью и формой страхования от пожара, от не такого уж невозможного ада - Флоренция достигла той степени самодовольства и мирского благополучия, на которую не похоже ни одно другое. мир, возможно, ничего подобного не видел ни до, ни после. Грозный меч духа уже был занесен над ним в красноречии молодого доминиканского монаха из Феррары. Но Флоренс шла по тропинке примулы, не подозревая о грядущем для нее роке. И Гирландайо присутствовал, чтобы увековечить все, что было приятного в ее коротком расцвете сил.

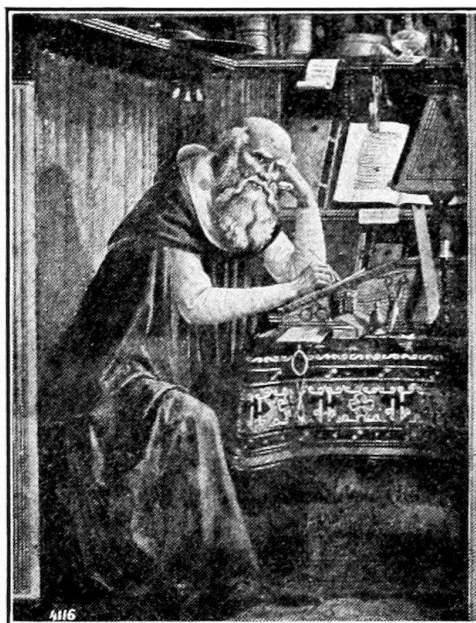


Рис. 121. Domenico Ghirlandaio. Святой Иероним. Фреска.—Ognissanti.

Он родился в 1449 году, и его отец, соответственно, был изготовителем гирлянд для веселой Флоренции. Он обучался у Алессо Бальдовинетти, но благоразумно отказался ставить под угрозу свой собственный яркий колорит новой техникой масляной живописи. Он с пользой изучал витиеватые повествования Беноццо Гоццолли. Одна из его самых ранних фресок, написанная около 1470 года в Онъиссанти, уже раскрывает причины его более поздней популярности. Яркие портреты семьи Веспуччи настолько окружают Мадонну Сострадания, что заставляют ее казаться совершенно второстепенной.

Несколько позже он написал "Легенду о Санта-Фине" в Сан-Джиминьяно. Здесь имитируется более простая манера Гоццолли, и эффект приобретает рустикальность, соответствующую теме. Вскоре *боттега* во Флоренции процветала. Ему помогали два младших брата, и все заказы выполнялись с деловой быстротой. Примерно в 1480 году мы снова находим его за картиной для церкви Огниссанти. Его святой Иероним там, рисунок [121](#), представляет собой прекрасно ухоженного старого прелата в прекрасно сохранившемся кабинете. Святой занят работой, возможно, ищет подходящее латинское слово, чтобы передать лежащий перед ним текст на иврите. Он серьезен и не слишком суров. Цвета яркие, без особого внимания к гармонии. Очень мало говорится о пылкости миссионера, отказавшегося подчинить тайны Божьи правилам грамматика Доната. Достаточно взглянуть на картину Боттичелли "Св. Августин, напротив, в церкви, измученный бременем размышлений, осознающий, что Гирландайо совершенно не заботился о психологии своей темы, но дал нам любого уютного старого флорентийского ученого, безмятежно занятого в своем *скриптории*.

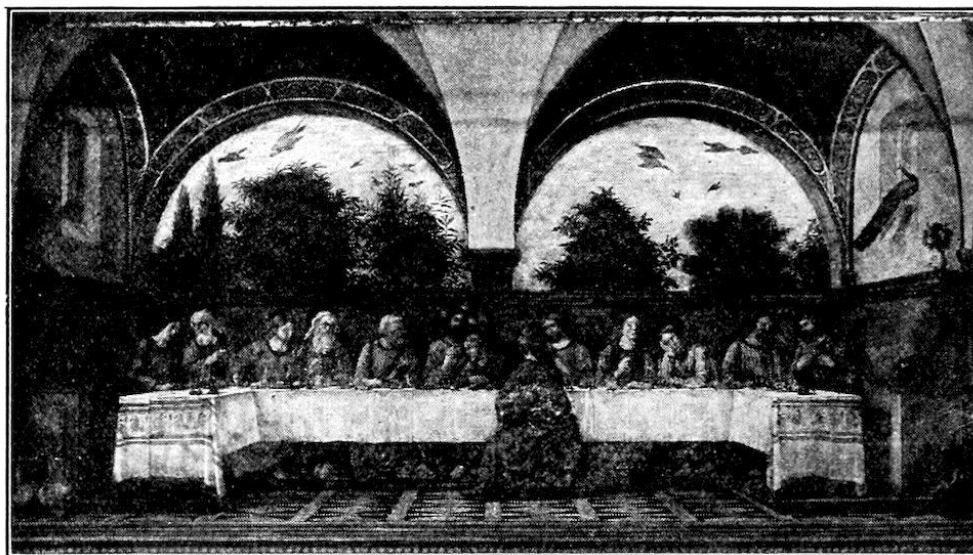


Рис. 122. Ghirlandaio. Тайная вечеря. Фреска.—Трапезная, Огниссанти.

Подобное отсутствие эмоционального наполнения портит восхитительную в остальном Тайную вечерю, рисунок [122](#), который был написан в том же году для трапезной церкви Огниссанти. Пафос, если не сказать трагизм, тщательно скрывается от самых торжественных сцен. Взгляд, скорее всего, сначала обратится к верхушкам деревьев и летящим птицам, видимым над экраном, затем он смутно заметит тихую пирующую компанию. За исключением слабого следа классицизма в костюмах, это мог быть любой руководящий совет любого религиозного братства того времени, чинно наслаждающийся своим ежегодным ужином. Качества и недостатки Гирландайо полностью очевидны на этой фреске — его ясность и мягкость, его эмоциональное ничтожество.

В следующем, 1481 году, Гирландайо написал в Сикстинской капелле в Риме картину "Христос, призывающий Петра и Андрея". Мы уже рассматривали этот его ближайший подход к монументальному дизайну. Незадолго до поездки в Рим он женился, и когда его жена Констанца умерла, через приличный промежуток времени он повторил это приключение. Двое уэдлоков были благословлены девятью детьми, из которых один, Ридольфо, должен был, в свою очередь, стать известным художником. Такая плодовитость была достойна человека, который однажды со вздохом попросил заказ расписать фресками семимильный контур стен Флоренции. По возвращении из Рима Гирландайо украсил большой зал Дворца приоров, и отныне простым списком его заказов и покровителей будет сияющая книга старой аристократии и нового богатства Флоренции.



Рис. 123. Domenico Ghirlandaio. Чудо с мальчиком Спинни. Фреска.— *Trinità*.

Таким образом, в 1485 году он заключил контракт с Франческо Сассетти на создание часовни в Трините с рассказами о святом Франциске. Сассетти был доверенным казначеем Лоренцо Великолепного, занимавшего на данный момент самое важное финансовое положение в мире; человек, добившийся успеха сам и амбициозный. Он тщетно пытался построить более красивую часовню в более крупной церкви, но этому препятствовали корыстные интересы патрициев. Тем не менее часовня справа от хоров Триниты была неплохим местом, поскольку этот валломброзанский фонд был одним из старейших во Флоренции. Гирландайо уделил особое внимание фрескам, внимательно изучая знаменитые версии историй Джотто в Санта-Кроче. Он почти монументален там, где следует примеру Джотто, как в "Смерти святого Франциска", но он также демонстрирует и свое собственное удивительное счастье. Сцена, где папа Гонорий III посвящает святого Франциска и его товарищей в монашеский орден, примечательна не только прекрасным эпизодическим портретом, но и благородством пространственной композиции, слегка предвосхищающей Рафаэля. Человек едва осознает предмет как таковой. Все драматические черты, с помощью которых Джотто подчеркивал рвение святого, смирение его товарищей, профессиональное достоинство папы и наполовину завуалированную враждебность папского двора, отсутствуют. Взгляд скользит по группе к знакомой грандиозной перспективе площади Синьории во Флоренции, и возникает ощущение, что никогда до сих пор он по-настоящему не воспринимал ее размах и величие. Далее следуют острые приятные сюрпризы. Слева - уродливая и завораживающая фигура Лоренцо де Медичи, а за ним - грубый призрак самого Франческо Сассетти. А впереди люди поднимаются с более низкого уровня, видны только их головы и плечи. Смуглый мужчина, который ведет, - Анджело Полициано, величайший из поэтов-гуманистов, наставник сыновей Лоренцо. А мальчики - это одаренные дети, которым суждено стать папами и внуками. Сочетание большого простора и центральной роли с небрежными неожиданными грациями настолько пикантно и оригинально, что я предполагаю, что Гирландайо, возможно, натолкнулся на это почти случайно, из-за неизбежной связи его готического люнета с архитектурными формами на фреске. В любом случае, Гирландайо никогда больше не делал ничего столь впечатляющего. Это его величайший хвалебный гимн Флоренции, которую он так нежно любил.



Рис. 124. Domenico Ghirlandaio. Поклонение волхвов.—*Инноченти*.

В той же часовне находится замечательная картина, изображающая площадь Триниты, на которой святой Франциск воскрешает мальчика из семьи Спины, рисунок [123](#). В нем есть экстраординарные элементы изобретательности, но ему не хватает организации фрески, о которой только что шла речь. Алтарное произведение для часовни "Поклонение пастухам", ныне находящееся в Уффици, олицетворяет любезность Гирландайо в знакомом повествовании, его добровольное принятие панорамного богатства эпохи и его исключительную силу портретной живописи в этих деревенских картинах, написанных с него самого и с членов семьи Сассетти. Грубоватая характеристика наводит на мысль о фламандской живописи. Вполне возможно, что на Гирландайо повлияло великое Рождество Христово с портретами, которые Хьюго ван дер Гус прислал из Гента в 1476 году в больничную церковь Санта-Мария-Нуова.

Алтарных фигур Гирландайо много. Они великолепны без настоящей гармонии цвета; красивы, без особого проникновения в суть, в типах Девственниц и юных святых. Самая сложная из этих панелей, "Поклонение волхвам", рис. [124](#), была закончена в 1488 году для приюта для подкидышей, посвященного убитым невинным в Вифлееме. Он все еще стоит на своем первоначальном алтаре в часовне Инноченти и излучает сияние. Многолюдная группа поклонников на переднем плане хорошо спаянна. Гирландайо проницательно взглянул на "Прозрение" Боттичелли (ныне находится в Петрограде) или на незаконченный шедевр Леонардо да Винчи. С помощью трогательного и уместного изобретения Гирландайо поместил двух Невинно замученных Мучеников, стоящих на коленях в белых одеждах и увенчанных нимбами святых, среди Мудрецов. У колонны справа, как обычно, много портретов, в том числе самого Гирландайо. Глубокая речная долина, изображенная на северных картинах или гравюрах, смягчает несколько перегруженный характер расположения фигур. Девичья Мадонна сегодня не опорочила бы обложку общенационального периодического издания. Эта картина настолько изящна и остроумна, что приходится с сожалением отметить, что она скорее искусно поставлена, чем глубоко прочувствована, ее многогранная красота и живописность носят вполне очевидный характер.

Как Гирландайо двигался от успеха к успеху, так и ему было суждено закончить свой день наивысшей славы. В 1485 году он подписал контракт с Джованни Торнабуони, представителем старой знати, на украшение хора самой аристократической церкви

Флоренции Санта-Мария-Новелла. Сюжеты из жизни Пресвятой Богородицы и святого Иоанна Крестителя уже были на стене в виде пропитанных водой и разрушенных фресок Андреа Орканьи. Гирландайо представил пасторальные сцены с широкими пейзажами, городские перспективы с очаровательными девушками в изобилии на переднем плане, богатые патрицианские интерьеры с грациозными женщинами и их сопровождающими, совершающими торжественные визиты, редкие религиозные мероприятия с тяжеловесными магистратами и сановниками, стоящими невнимательно рядом — короче говоря, все, что преуспевающий и хорошо воспитанный флорентиец того времени привык считать желанным в красоте, мягкости или светском положении. Характерны "Приветствие Марии и Елизаветы", картина, в которой торжественность сцены, столь великолепно переданная Джотто в Падуе, ускользает от простого зрелища и вежливости; "Рождение святого Иоанна", рис. [125](#), с молодой девушкой из семьи Торнабуони, совершающей визит со своими служанками, и всевозможными изящными и богатыми аксессуарами; или, опять же, Представление в Храме с целым племенем Торнабуони и Гирландайо, небрежно присутствующими при священном обряде. Они могут символизировать целое. За их небрежную и приземленную насыщенность Джон Рескин вылил на эти фрески свои флаконы гнева двойной дистилляции. То, что он говорит об их поверхностности и пустоте религиозного чувства, достаточно верно, однако его обличительная риторика служит всего лишь отбойным молотком для разрушения яичной скорлупы, которая, в конце концов, обладает радужной хрупкой красотой. Более мягкие методы лучше использовать с таким мягким мирским созданием, как Гирландайо. Народ Господа, каким он видел их вокруг себя, был достаточно хорош для него и для его искусства. Критике скорее следовало бы настаивать на том, что, будучи мирским человеком, он не был достаточно мирским, чтобы быть сильным и здравомыслящим, но слишком охотно прибегал к беспорядочным связям с богатством и поверхностным идеалам привлекательности. И все же возрасту или расе, характерным произведением искусства которой является улыбающаяся или задумчивая девушка с обложки популярного журнала, не подобает бросать первый камень в Доменико Гирландайо.



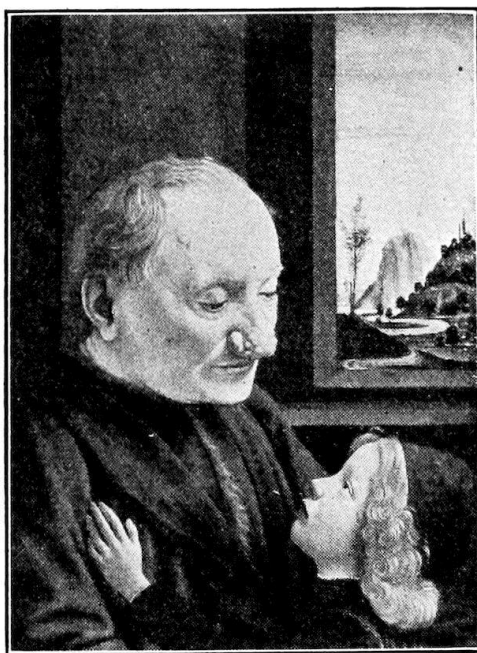


Рис. 126. Domenico Ghirlandaio. Старик и мальчик.—*Париж*.

Каким бы ни был вердикт относительно его номинально религиозной живописи, в портретной живописи Гирландайо — одна из величайших фигур своего времени. Портреты высочайшего качества изобилуют на его фресках, и он оставил несколько несравненных вещей на панно. Немногие портреты эпохи Возрождения обладают авторитетом удивительного старика, рисунок [126](#) в Лувре, который ласкает обожающего его мальчика. На этой картине уродство становится изяществом, а духовная и материальная интерпретации одинаково остры и красивы. Столь же прекрасен в другом ключе профиль Джованны дельи Альбицци в коллекции J. P. Morgan, рисунок [101](#). Он датирован 1488 годом. Это превосходный портрет флорентийской красавицы, запечатлевший мимолетный и прекрасный момент. Мгновение времени, когда старая простота обогатилась новыми знаниями; когда с новым гуманизмом сохранились турниры и суд любви; когда придворные манеры стали идеалом, не застыв в официальном кодексе, — все это для чувствительного и информированного наблюдателя в этой спокойной, уравновешенной голове злополучной флорентийской невесты. Она умерла в 1488 году, незадолго до свержения Флоренции, которую она олицетворяет. Ее образованный молодой муж, Лоренцо Торнабуони, одинаково достойный во дворе, в кабинете или в зале совета, прожил девять лет и разделял предсмертную агонию общества, главным украшением которого он был. Когда его голова пала по приказу Савонаролы, закрылась великолепная глава раннего флорентийского гуманизма. Так эти молодые люди умерли вместе со своей Флоренцией, не оставив потомков, но память о них осталась вечно благоухающей.

В 1488 году, в год смерти Джованны, тридцатидевятилетний Гирландайо женился на новой жене и усердно продолжил работу над фресками Санта-Мария-Новелла. Не будучи перегружен воображением, он, вероятно, никогда не догадывался, что занят мемориалом общества, уже обреченного. Несомненно, он последовал за модной толпой на Сан-Марко, где в течение года фра Джироламо Савонарола проповедовал против нынешнего тщеславия. Гирландайо, по-видимому, одобрил это ораторское искусство, испытывая

приятное чувство, что, хотя не от мира сего вполне можно проповедовать, ни один здравомыслящий город никогда не сможет заставить себя практиковать его. Возможно, он так и не осознал ужасающий факт, что Савонарола буквально имел в виду дело как с евангельской, так и с политической точки зрения.

Итак, Флоренция Гирландайо стремительно приближалась к своей гибели, и в то же время он сохранил большую часть ее внешнего вида и изящества на стенах своего хора. Целый год обидчивый и уродливый маленький мальчик, носивший непропорционально громкое имя Микеланджело Буонаротти, недовольно карабкался по подмосткам хора, протягивая руку помощи то тут, то там и обучаясь древнему искусству фресковой живописи. Гирландайо, конечно, никогда не знал, что в "Беспокойном ученике" он тренировал титана. Вероятно, он считал его помехой. К концу 1493 года фрески Богородицы и святого Иоанна, покровителя Флоренции, были почти закончены, и уже планировался алтарь - Успение Пресвятой Богородицы. В сорок четыре года Гирландайо сразу достиг своего апогея и объявил себя анахронизмом. Конечно, он этого не знал; мы милосердно избавлены от такого самопознания. Удача Гирландайо была необычайно постоянной. Нигде это не проявляется так ярко, как в дате его смерти. Должно быть, у него возникло подозрение, что дела идут плохо при переменчивом правлении Пьеро Медичи, но он умер в январе 1494 года, за добрых десять месяцев до того, как Медичи были изгнаны, их дворцы разграблены, а Савонарола возглавил Флоренцию, запуганную до трезвости.

Тем художникам, от фра Филиппо до Гирландайо, которые уловили облик и непритязательную поэзию Флоренции времен Медичи, мы должны выразить особую благодарность. Они не находятся на прямой линии прогресса, и никто из них не достиг высот искусства. Но на протяжении веков они никогда не переставали сообщать восхитительную информацию, при этом неизменно затрагивая обычные человеческие симпатии. Мы поступаем дурно, боготворя их, ибо, в конце концов, они были довольно маленькими людьми, но мы поступаем также хорошо, почитая их в соответствии с их достижениями. Они выполнили свою особую задачу по оживлению декораций наглядными эпизодами с тактом, утонченностью и знанием дела, со всей симпатией скромно наблюдательного глаза. Большая часть их работы была отменена, прежде чем стал возможен Grand Style, но все это демонстрирует жизненную силу и разнообразие, без которых в качестве предварительной подготовки сам Grand Style вряд ли смог бы достичь своего тщательно продуманного и строго упорядоченного спокойствия. Мы поступаем правильно, принимая общий взгляд Вазари на этих художников человеческого спектакля — рассматривая их не столько как слабые звенья в могучей цепи, сколько как целостных самих по себе, насколько может быть целостным юноша, даже если молодой человек умирает во славе своего раскрытия. Зачем преждевременно ожидать степенного великолепия среднего возраста? Тогда принимайте это искусство таким, какое оно предлагает — бессистемную сказочную страну, которая все же наполовину реальна, и поберегите свои более высокие стандарты для художников, которые их больше заслуживают. Ибо истинно цивилизованный человек придерживается строгих стандартов в целях разборчивой похвалы, а не как готового средства беспорядочного порицания.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ I

ПЫШНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В СТАРОЙ ФЛОРЕНЦИИ

Искусство художников Гоццоли и *Кассоне* и, частично, Филиппо Липпи и Гирландайо отражает предысторию публичных зрелищ во Флоренции. Существует драгоценный фрагмент старинной доггерели, в котором описываются торжества в мае 1459 года по случаю приема папы Пия II и Джан Галеаццо Сфорца, герцога Миланского. Дворцы и церкви были сплошь увешаны богатыми тканями, законы о роскоши были отменены в пользу прекрасного пола; помимо многочисленных шествий и праздников, на площади Синьории устраивались травля медведей, всю ночь бал под открытым небом в Меркато Нуово и турнир на площади Санта-Кроче. Я перефразирую стихи, описывающие театрализованное представление "Триумф любви", которым руководил десятилетний Лоренцо де Медичи. Эта тема часто встречается у *кассони* и *дески да парто*. Мальчик Лоренцо верхом на великолепно сбруе возглавлял представление, и пока все люди шепотом выражали свое восхищение...

“Как благоразумный и мудрый юноша, он руководил Торжеством Бога Любви.... Во время всего торжества он вызвал появление Купидона, который так нежно поражает нежные сердца. Я видел его на машине, и поэтому я рассказываю, что она была чудесно украшена и сделана, но как она была сделана, я сказать не смею. Он был на четырех колесах, изящно украшен приподнятой подставкой и укреплен на каждом углу в виде колонны в виде ангела. И я, увидевший его, подумал о замке. На четырех колоннах был большой шар, а над ним еще одна орнаментированная деталь. Он был повсюду позолочен... так что сверкал, как солнце. Я не могу рассказать о таких красотах, но я могу рассказать о верхней части, которая была самой восхитительной. Прежде всего ... Я видел, как стоял юноша с двумя огромными разноцветными крыльями за плечами и полностью обнаженный, держа в руках лук, которым он ранит все сердца и игриво вводит в них яд, так что, хотя он горит внутри, снаружи ничего не видно. Этот Триумф был таким чудесным и пестрым, его украшения были великолепны — с таким количеством жемчуга, карбункулов и сапфиров, — что я не мог сосчитать, во сколько флоринов обошелся этот Триумф, я говорю”.

Вся поэма - настоящее сокровище подобных знаний, и ее следует перевести. Это находится в новом издании Муратори, *Повторный курсив скрипторов*, Том. XXVII. Цитата взята со страницы 31, строки 1330-1363.

ШЕСТВИЕ ВОЛХВОВ

В День Святого Иоанна 1354 года, как сообщает нам Маттео Пальмиери в своих *Анналах*, было много религиозных изображений, из которых наиболее интересным для нас, как вероятному вдохновителю фресок Гоццоли, является изображение Трех королей с Востока. Там был...

“Великолепный и торжествующий храм для обитания волхвов, в который был заключен восьмиугольный храм, украшенный семью Добродетелями, а с восточной стороны - Богородицей с Новорожденным Христом. [Вероятно, фигурирует в живой картине]

“Три Волхва с кавалькадой из более чем 200 коней, украшенных множеством великолепий, прибыли, чтобы принести жертвы Новорожденному Христу”.

Новое издание. Муратори, Том. XXII, стр. 173.

Вероятно, все артисты, упомянутые в этой главе, видели эти два великолепных конкурса и многие другие. Подобные зрелища многое значат в живой и обильно орнаментированной живописи пятнадцатого века.

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В 1466 ГОДУ

Пьеро де Медичи “чтобы дать людям пищу для размышлений, которые должны отвлечь их мысли от государства, и по прошествии года после смерти Козимо воспользовался случаем, чтобы оживить город, и заказал два тщательно продуманных торжества, следующих за другими, которые являются обычными в этом городе. Тот, который изображал, когда три Царя, Волхвы, пришли с Востока за звездой, которая показывала рождение Христа; тот, который был такого великолепия, что при организации и проведении его был занят весь город в течение нескольких месяцев”.

Machiavelli, *Istorie fiorentine*, Lib. VII, глава xii.

“Другим [празднеством, продолжает Макиавелли] был турнир (ибо так они привыкли называть зрелище, представляющее собой кавалерийскую перестрелку), где первые юноши города упражнялись против самых знаменитых рыцарей Италии; и среди молодых людей Флоренции самой известной репутацией пользовался Лоренцо, первенец Пьеро, который не по милости, а благодаря собственной доблести завоевал первые почести”.

Лоренцо тогда был вполне вероятным семнадцатилетним парнем.

ПОБОЧНЫЙ СВЕТ НА ПОКРОВИТЕЛЕЙ ГИРЛАНДАЙО

Хитрость для получения Семейной часовни в 1488 году

Хор Санта-Мария-Новелла находился под патронажем семьи Риччи, но они были бедны и не смогли отремонтировать испачканные водой фрески Орканьи, которые были написаны столетием с четвертью ранее. Итак, Джованни Торнабуони получил разрешение на ремонт часовни при условии установки герба Риччи “на самом видном и почетном месте в этой часовне”. И так был заключен контракт. Доменико Гирландайо действительно поместил гербы Торнабуони в огромном масштабе на боковых пилястрах, в то время как гербы Риччи высотой в полфута он нарисовал на двери собора в центре основания своего алтаря. Остальное словами Вазари (перевод де Вера, том III, стр. 224):

И это была прекрасная шутка на открытии часовни, потому что эти Риччи с большим шумом искали свое оружие и, в конце концов, не сумев его найти, отправились в Трибунал Восьми с контрактом в руках. После чего Торнабуони показали, что эти руки были размещены в самой заметной и почетной части работы; и хотя другие восклицали, что они невидимы, им сказали, что они были неправы и что они должны быть довольны, поскольку Торнабуони распорядился разместить их в таком почетном месте, как окрестности Пресвятого Причастия. И вот этот трибунал постановил, что их следует оставить нетронутыми, какими они могут быть видны сегодня. Теперь, если кому-то покажется, что это выходит за рамки той Жизни, которую я должен написать, пусть он не расстраивается, ибо все это естественным образом слетело с кончика моего пера. И это должно послужить, если не чему-то другому, то хотя бы тому, чтобы показать, как легко бедность становится жертвой богатства и как богатство, если ему сопутствует благоразумие, позволяет без порицания достичь всего, чего желает человек”.



Рис. 127. Leonardo da Vinci. Карикатура на Мадонну и Святую Анну. — *Берлингтон-Хаус, Лондон.*

ГЛАВА V

РАССВЕТ ЗОЛОТОГО ВЕКА: БОТТИЧЕЛЛИ И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Леонардо да Винчи как приверженец реалистических реформ—Боттичелли как реакционер—Его начало при фра Филиппо и Поллайоло—Вершина его реалистических достижений в "Поклонении волхвам"—Утверждение его фантастической жилки в "Примавере"—Рисунки Данте и безумный стиль более поздних работ, его эстетическая ценность—Мелкие эксцентрики: Филиппино Липпи—Пьеро ди Козимо—Леонардо да Винчи, его постепенное продвижение к методу светотени, его идеалы—Его работа с Верроккьо—Поклонение "из королей", его дисциплинированное богатство —Карикатура на святую Анну—Первая мадонна со скал—Леонардо в Милане. Тайная вечеря — снова во Флоренции. Мультфильм о битве. Мона Лиза — Второе пребывание в Милане. Святая Анна, его влияние — В Риме, во Франции и конец —преемники Леонардо во Флоренции; Фра Бартоломео— Андреа дель Сарто—Аньоло Бронзино—Понтормо—Закат независимости Флоренции и Школы.

Задача, стоявшая перед амбициозным молодым флорентийским художником примерно в 1475 году, заключалась в ассимиляции. Практически все знания, необходимые для создания новой картины, существовали, но в разрозненной форме. Мазаччо модернизировал монументальные узоры Джотто и нашел для себя новые структурные значения света и тени. Доменико Венециано внедрил более удобный метод масляной живописи и вместе с Пьеро делла Франческа попытался усовершенствовать ее в более бледных тональностях. Он и Паоло Уччелло разгадали тайны линейной перспективы. Андреа дель Кастаньо достиг систематичности и изучил анатомию. Антонио Поллайоло добавил к этому экстраординарное знание человеческого тела в условиях насилия. Андреа Верроккьо продемонстрировал, что эти реалистичные устремления совместимы с изяществом. Никому не приходило в голову объединить все эти открытия, пока Леонардо да Винчи не достиг своей ранней зрелости. Синтез, разработанный им между 1480 и 1498 годами, датами его незавершенного "Поклонения королям" и "Тайной вечери" соответственно, является фундаментом, на котором строил Рафаэль. Леонардо да Винчи - пионер Золотого века.

Изучение карьеры современника и друга, изысканного художника Сандро Боттичелли, поможет нам осознать величие его достижений. Боттичелли, как и Леонардо, попал под чары утонченности Верроккьо и продвинулся на некоторое расстояние в направлении новой монументальной красоты. Затем он резко свернул в сторону, следуя уединенным линиям, совершенно беспрецедентным, но родственным мистическому прошлому Сиены. Его решительный отказ от прогресса, его сломанная и эксцентричная карьера указывают на гуманистическую центральность и социальный авторитет живописи Леонардо. Двое мужчин представляют собой противоположные попытки убежать от поверхностного блеска искусства, в котором доминировал Гирландайо. Леонардо устремился в будущее и с тех пор продолжает оставаться прекрасным вдохновителем академической живописи.

Боттичелли замкнулся в себе и мимолетно выживал, время от времени вызывая восхищение родственных душ. Оба выражают, хотя и очень по-разному, глубокое недовольство, которое предшествовало новой эре в искусстве. Это поможет нам понять, насколько велик Боттичелли в его уединенной поэзии, если рассмотреть двух младших современников, Филиппино Липпи, его ученика, и Пьеро ди Козимо, умного подражателя Леонардо, оба из которых, разделяя недовольство Боттичелли, также искали спасения в эксцентричной самоуверенности. На заре нового времени появляется современный темпераментный художник. *Боттега* превращается в студию. Таким образом, Сандро Боттичелли^[46] имеет для нас двойное значение — как изысканный художник и даже больше как первый индивидуалист, который сильно страдал от ограничений, налагаемых коллективным вкусом, нуждался в избранной публике и рисовал, чтобы доставить удовольствие самому себе.

В его происхождении нет ничего от романтической замкнутости. Он родился сыном кожевника в 1444 году и вырос в улыбающейся стране недалеко от Кареджи. В тринадцать лет он все еще ходил в школу, следовательно, был образован лучше, чем среднестатистический художник. Вскоре его поместили к ювелиру, скорее всего, к его брату Антонио, чье прозвище — Il Botticello, бочонок, парадоксальным образом закрепилось за создателем Primavera. Незадолго до своего пятинадцатилетия, в 1459 году, молодой Боттичелли поступил учеником к фра Филиппо Липпи, самому чуткому глазу того времени. Молодой Боттичелли, предположительно, рисовал на более поздних фресках в Прато, и я полагаю, ему, возможно, было разрешено создать некоторые фигуры в "Пире Ирода". Две ранние картины "Поклонение королей", обе из Национальной галереи в Лондоне, показывают нам, как искренне Боттичелли перенял дискурсивный стиль своего мастера, как усердно он добивался разнообразия и богатства жестов и выражения лица. Но этим переполненным композициям не хватает непосредственного радушия фра Филиппо. Они уже воображаются до того, как их увидят. Фра Филиппо отправился в Сполето незадолго до 1468 года и вскоре умер там. Таким образом, Боттичелли, возможно, был предоставлен сам себе с двадцать четвертого года жизни, хотя он не был записан в Труппу святого Луки до 1472 года. Что несомненно, так это то, что он укреплял себя, подражая гораздо более трудолюбивым художникам, чем его учитель. Тонкая проницательность Верроккьо появляется как случайное вдохновение, суровая сила Антонио Поллайоло доминирует в его живописном творчестве на протяжении многих лет.

Группа ранних картин поразительно демонстрирует взаимодействие реалистических влияний с утверждением его собственной оригинальности. Изящно выразительная Мадонна, рисунок [128](#), из коллекции миссис Джон Л. Гарднер, основана на картине Филиппо Липпи "Мадонна в Уффици", рисунок [103](#). Общая схема та же. Но какая перемена в ощущениях! Все откровенные живописные отношения, которые так любил фра Филиппо, — девственная Дева, молящаяся своему ребенку, пухлый младенец, прижимающийся к матери, озорной ангел, ухмыляющийся с картины, — все это устранено. Дева задумчиво тянется к пшеничному колосу, символизирующему тело ее Сына, которое должно быть разорвано. Взрослый, благоговейный ангел, загадочно улыбаясь, предлагает виноград и пшеницу, символы причастия. Связь существует между Мадонной и этим таинственным послушником. Их осознание пророческого обряда приобретает особый акцент и пафос от единственной бессознательной вещи на картине — грациозного детского действия Божественного Младенца. Формы матери и Ребенка повторяют формы Филиппо Липпи, но с устранением излишних украшений и банальным действием. Сдержанная, полускрытая улыбка ангела и его странная красота заимствованы у Андреа Верроккьо. Вы можете проследить это от его юного Давида до

"Моны Лизы" его ученика. Дата создания картины - всего лишь хорошее предположение, но поскольку она свободна от влияния Поллайоло, это может быть до 1469 года.



Рис. 128. Боттичелли. Мадонна Киджи.—*Миссис Джон Л. Гарднер, Бостон.*



Рис. 130. Боттичелли. Джудит.—*Уффици.*

В том же году братья Поллайuolo взяли за роспись семи фигур Добродетелей, чтобы украсить обшивку за судейской скамьей в Мерканции, торговом суде. Очевидно, у них не хватало времени, поскольку они поручили Боттичелли одну панель, изображающую Силу Духа, рисунок [129](#). Джон Рескин красноречиво охарактеризовал это хрупкое воплощение

мужества ума. “Несколько измученная и немало утомленная; вместо того, чтобы стоять наготове ко всем желающим, она сидит - очевидно, в задумчивости; ее пальцы беспокойно и лениво — нет, я думаю, даже нервно теребят рукоять своего меча. Ибо ее битва начнется не сегодня, и не вчера она не начиналась. С тех пор, как она началась, прошло много утра и даже больше, и теперь — неужели это будет ее концом? И если это — то с какой целью?”



Рис. 129. Боттичелли. Сила духа.—Уффици.

Этот отрывок прекрасно иллюстрирует странную смесь чистейшего понимания и непринужденной болтовни в критике Раскина. Забудьте, что меч - это булава - Раскин никогда не бывает прав в таких мелочах. Стойкость присутствует только потому, что ее сестра Добродетель делает это в навязанной декоративной схеме. Нервное движение рук - это прежде всего элегантность. Тем не менее, вся характеристика с исключительным совершенством выражает живое и вдумчивое очарование этой Стойкости на фоне флегматичных образов Антонио и Пьеро Поллайоло. Раскин, как это часто бывает, больше всего ошибается там, где это менее всего важно. С Силой Духа у нас дело обстоит более прозаично — обратите внимание на надутый курносый типаж и замысловатые украшения, которые принадлежат фра Филиппо, на четко очерченную, но неправильной формы ступню, которая принадлежит Поллайоло, и на чувствительность, которая принадлежит Боттичелли.

Еще более полное усвоение энергичного образа жизни Поллайоло раскрывается в замечательной маленькой Юдифи, рис. [130](#), которая, должно быть, была написана около 1475 года. Лица все еще принадлежат фра Филиппо, и он мог бы выдумать нетерпеливую

собачью угодливость горничной. Но упругие движения, изящные лодыжки и ступни, костлявые, выразительные запястья и кисти, детально проработанный пейзаж - все это полностью в духе Поллайоло. Специфическим изобретением Боттичелли является сублимация темы — ощущения Джудит, идущей во сне после невыразимого ночного испытания. А развевающиеся одежды на чистом утреннем ветру обладают стилистической грацией, которая является фирменным знаком Сандро.

В 1478 году, когда Боттичелли исполнилось тридцать пять лет, он написал две картины, настолько разные, что без убедительных доказательств мы вряд ли поверили бы, что это работа одного ума и одной руки. "Поклонение королей", рис. [131](#), с крепкими портретами Медичи, подводит итог всем реалистическим достижениям Боттичелли, показывает его величайшим и наиболее типичным флорентийским мастером того времени и доказывает, что его путь был легок к таким триумфам популярности, которыми вскоре бесспорно пользовался Гирландайо. Другая картина, Аллегория Весны, демонстрирует странную и для многих отталкивающую оригинальность, предается мечтам не об этой земле, обращается к переживаниям, недоступным разве что эстетически избранным. Это было проявлением пренебрежения и непопулярности, открытием уединенной дороги, по которой ни один художник не пошел бы иначе, как под влиянием внутреннего властного побуждения.

"Поклонение королям" написано в стиле фра Филиппо и передано со всеми усовершенствованиями Поллайоло. Группа Матери, Младенца и Иосифа расположена высоко и далеко позади, тщательно прорисованные руины с их изяществом настенных цветов и павлин на разрушенном краю каменной кладки - это снова чистый Фра Филиппо, как и юное очарование Богородицы и настороженность Бамбино. В лучшем стиле фра Филиппо также представлены фланкирующие группы портретов, которые поворачиваются назад к центральному мотиву, оставляя центр свободным. Здесь представлены великолепные образы, исполненные достоинства и силы. Мазаччо также много значил в этих портретах, а Антонио Поллайоло - еще больше. Маг, стоящий на коленях рядом с Ребенком, - Пьеро де Медичи, тот, что стоит впереди, повернувшись к нему спиной, - Козимо. Красивый молодой король, обращающийся к нему, вероятно, Джулиано, недавно убитый заговорщиками Пацци. Слева безошибочно узнаваем Лоренцо с его гордой военной позой, руки которого покоятся на огромном мече. Справа, облаченная в желтое, изображена прекрасная мужественная фигура самого Боттичелли. Есть много других портретов с наиболее авторитетным акцентом, но у нас нет средств идентифицировать их.



Рис. 131. Боттичелли. Поклонение волхвов.—Уффици.

С художественной точки зрения эта великолепная маленькая картина имеет два центра интереса. Однако это двусмысленность, которая не беспокоила бы ни одного современного флорентийца. Он был готов принять священную группу как должное и с восторгом взирать на фигуры своих правителей и благодетелей. С технической точки зрения изображение создается с помощью света, тени и цвета, его линейное качество играет довольно незначительную роль в эффekte. Это логичное и привлекательное сочетание всех реалистичных экспериментов пятидесяти лет назад, ни одна особенность которого не была чрезмерно подчеркнута. Это проза в самой убедительной и красноречивой манере.



Рис. 132. Боттичелли. Примавера - Аллегория весны.—Уффици.

Прежде чем обратиться к картине, которая сама по себе поэзия, "Примавера", мы можем с пользой рассмотреть портрет Боттичелли, крепкое тело, утрюемое чувственное лицо. Он дал обет безбрачия. Не нужно поддерживать причуды Фрейда, чтобы знать, что таким мужчинам, одаренным воображением, снятся странные сны. Примавера, рис. 132, была написана для виллы Медичи в Кастелло, где позже Боттичелли поместил "Рождение Венеры", а Синьорелли - "Пана как Бога музыки". Все эти картины олицетворяют ту внезапную тоску по родине, по идиллическим сценам классической древности, которая охватила итальянский мир примерно в это время. Художники Кассоне, работавшие для людей, занятых каждый день, изобразили мифологии в виде множества веселых историй. Для глубоко образованного круга Медичи эти воспоминания были полны грусти. Жизнь, в которой боги вращались среди очаровательных нимф и забавных фавнов, казалась бесконечно далекой и бесконечно желанной. Через Горация, Вергилия и Феокрита можно было мельком увидеть это дразнящее. Современные поэты, такие как Анджеоло Полициано, могли бы смутно воспроизвести это в греческом и латыни или, реже, в итальянских стихах. Но итальянец любит видеть, и вот тут-то и возникла трудность. Бурная почва еще не выдала огромных запасов старого мрамора. Реальный облик ушедшего Золотого века, который в течение полувека должен был стать предметом археологической достоверности, теперь был предметом неуверенной интуиции. Можно было размышлять о старых поэтах, устраивать маскарады, в которых легко одетые тосканские девушки играли нимф или богинь - какой бы способ ни использовался, чтобы вернуть себя к жизни, визуальные составляющие мечты неизбежно были местными и тосканскими. Такие картины, как "Примавера", олицетворяют это преходящее и притягательное настроение. Они трепещут от несбывшихся устремлений, дышат изысканной ностальгией, увековечивают, как никакие другие записи, саму душу гуманистов, окружавших Лоренцо Великолепного.



Рис. 133. Боттичелли. Primavera. Подробно. Венера, Флора, Весна, Зефир.—Уффици.

Для основного декоративного оформления картины, белых фигур, покачивающихся на фоне вертикальной ограды, Боттичелли искусно позаимствовал мотив гравюры Поллайоло "Десять обнаженных". Рисунок [109](#). От Поллайоло тоже исходят нервные очертания, жилистые лодыжки, стройные ступни и странно изогнутые колени. Древние поэты Лукреций и Гораций дают лишь намек на персонажей этой идиллии. Лукреций рассказывает о приходе весны, принесенной западным ветром, о Флоре, разбрасывающей цветы перед этим, рис. [133](#), с Венерой и ее сыном в качестве свидетелей. А Гораций рассказывает, как три грации в распахнутых одеждах танцуют перед Меркьюри. Но Боттичелли внес в работу то, что придает ей проникновенное, печальное очарование. Его работы - это мрачная завеса апельсиновых деревьев и олив, ковер весенних цветов, волнистые линии, пересекающие панель. Она задумана в двух великих ритмах движения. Волна, которая учтивая игривой весной, становится хрустящей и острой в одеянии Флоры и почти останавливается в тяжелой драпировке Венеры, она проходит с ее поднятой рукой к мерцающей вуали танцующих Граций и замирает в твердо установленной форме Меркурия, чья поднятая рука переносит движение на устойчивый фон, который все это стабилизирует. Даже для того, чтобы упомянуть об особых тонкостях и красоте этой фантастически прекрасной сцены, потребовалось бы целое эссе. Я провел более полный, хотя и очень несовершенный анализ в своей книге "Оценки в искусстве". Теперь лучше всего просто отметить, что единственными радостными формами являются Зефир, Весна и Купидон, остальные печальны или загадочно серьезны, как и Флора. Хотя весной они празднуют обновление жизни через любовь, те, чье бессмертие было засвидетельствовано многими веснами, несут на своих лицах старое знание о том, что жизнь и любовь постоянно возрождаются после смертного приговора, и что то, что обновляется весна за весной, имеет лишь

"Хрупкость цветка".

Снова и снова поэты говорили это невнимательному человеку. Никто не сделал это видимым, кроме Боттичелли.

Я полагаю, что в то время лишь несколько десятков человек знали, насколько прекрасна Primavera, а сегодня об этом могут знать лишь несколько сотен в мире. Эта

вещь была скрыта от публики, и Боттичелли рисовал себя в самом мрачном свете. За оставшиеся ему тридцать два года он несколько раз возвращался к реалистической манере, но его наиболее характерные работы просто сохраняют загадочное очарование, острые и личные ритмы Primavera.

В 1480 году была написана фаустоподобная фигура святого Августина. Рисунок 134. В морщинистых чертах лица и руке, сжимающей грудь, чувствуется бремя пожизненных размышлений о страшных тайнах свободной воли и вечных Божьих указах. Это изображение того, кто мучился в раздумьях и все еще ищет на этой Голгофе ума напряженного и опасного покоя.

В следующем году Боттичелли отправился в Рим, чтобы заняться украшением Сикстинской капеллы. Мы уже рассматривали его лучшую фреску "Моисей в Мидиане". Рисунок 114. Из двух других — "Искушение Христа" и "Гибель Кореянина" — нам нужно только добавить, что они чрезвычайно богаты деталями, эффективны как повествования и как декоративные композиции, превзойденные на стенах Сикстинской капеллы только Синьорелли и Перуджино.

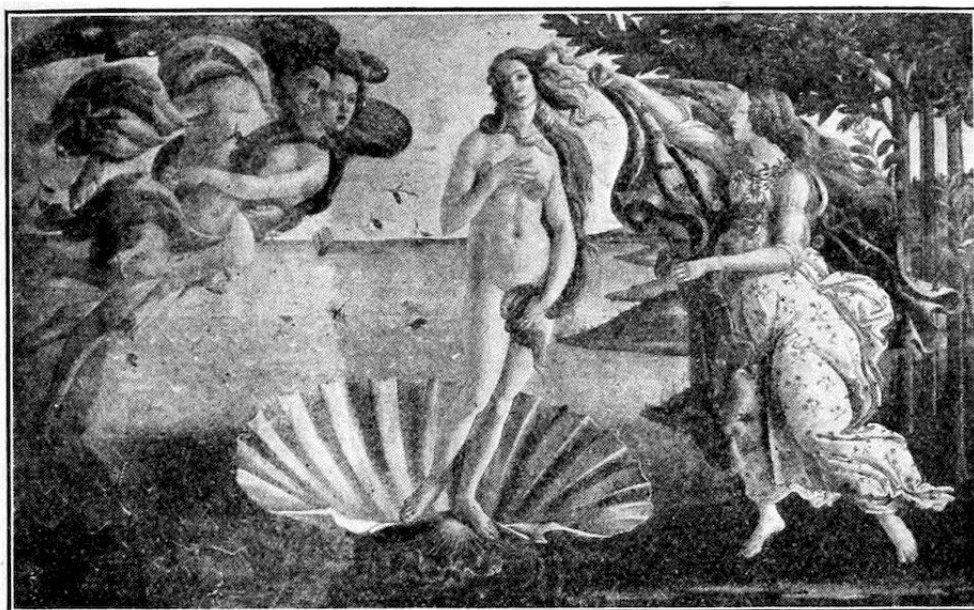


Рис. 134. Боттичелли. Святой Августин. Фреска.—*Ognissanti*.



Рис. 135. Боттичелли. Мадонна с шестью ангелами.—Уффици.

В беспокойной карьере Боттичелли бывают редкие моменты чего-то вроде безмятежности. Один раз это было, когда он нарисовал Палладу и Кентавра, а другой - когда он создал самое красивое из своих круглых панно - Мадонну с шестью ангелами в Уффици, рис. 135. В отличие от более известного и популярного Магнификата, он находится в безупречной сохранности. Композиция более утонченная и менее очевидная, измученный и обремененный вид мадонны, угнетенной своей трагической судьбой, более конкретный и привлекательный. Покойный Герберт П. Хорн, лучший биограф Боттичелли, описывает картину примерно в 1487 году. Примерно в то же время были написаны эти свадебные фрески для Лоренцо Торнабуони и его невесты, Джованны дельи Альбицци. Вырванные из стен виллы в Кареджи, они сейчас находятся среди сокровищ Лувра. Лоренцо представлен как принятый семьей свободными искусствами, Джованна - как представленная Венере Грациями. В предыдущей главе мы видели, как эти молодые люди разделяли и иллюстрировали гибель, нависшую над Флоренцией времен Медичи. Боттичелли запечатлел если не их внешний вид, то, по крайней мере, прекрасный символ их пока еще неоспоримой красоты и сдержанности.



Возможно, чуть раньше он добавил к Примавере в Кастелло "Рождение Венеры", рисунок 136. Он выдержан в тех же смелых ритмах, которые на этот раз концентрируются на легкой, плавной форме Венеры и уравниваются горизонтом и деревьями. По сравнению с *Primavera*, все это менее богато, разнообразно и натуралистично. Все более схематично и условно; золото свободно используется без реалистичного повода. Тоскливое настроение по-прежнему присуще Примавере. Венера приходит на землю без радостных ожиданий. Она видит проблески несбывшихся желаний, вечно откладываемую цель земной любви. Она подчиняется судьбе со смирением и задумчивостью — почти просит прощения за смятение, которое ей суждено произвести среди смертных. Эти превращения и утонченности не имеют ничего общего с душевной чувственностью классической античности, они имеют прямое отношение к тому скрупулезному уравниванию божественной и земной любви, которое было постоянной проблемой неоплатоников, окружавших Лоренцо Великолепного.



Рис. 137. Боттичелли. Данте и Беатриче в раю.—Типография, Берлин.

В 80-е годы Боттичелли был много занят иллюстрированием великой рукописи "Божественной комедии". Рисунок 137. Эти контуры, отретушированные пером *silverpoint*, находят себе равных только в лучших произведениях дальневосточного искусства. Линия хлещет, танцует и кружится по пергаменту, останавливаясь и поворачиваясь, чтобы обозначить деталь, затем снова ускоряется, выполняя свою задачу - предлагать движение. Парящие фигуры, группы, марширующие или танцующие как единое целое, шлейф дыма благовоний — эти изменчивые черты переданы с особой энергичной деликатностью. И самые невероятные эпизоды поэмы Данте привлекают внимание благодаря искусному использованию чистой линии. Он затвердевает, чтобы подчеркнуть кости и сухожилия, подтягивается, чтобы подчеркнуть суставы, которые выдерживают вес и сохраняют равновесие, расслабляется и скачет галопом, создавая колыхание драпировки над мерцающими конечностями. И все это делается тонкой линией пера, которая практически не меняет толщину или черноту — легким, как перышко, и в то же время твердым, как стрелка циркуля рисовальщика. Изучение таких рисунков - это гуманитарное образование в области эстетики чистых линий.

Эти рисунки свободно искажают реальные формы ради большей выразительности. Такое искажение является характерной чертой новейшего стиля Боттичелли. Это можно заметить в мебельных панно, рассказывающих историю святого Зенобия и трагическую

судьбу римских героинь Лукреции и Вирджинии; в "Благовещении" в Уффици и "Последнем причастии святого Иеронима" в музее Метрополитен. Новая манера характеризуется привычной неистовой экспрессией. Интенсивность становится болезненной, при этом эффективной. Мы имеем дело с измученными, но очень тонкими нервами. О какой личной истории идет речь, мы можем только догадываться. Однако мы знаем, что Боттичелли с энтузиазмом следил за теократической революцией Савонаролы и испытал глубокое огорчение, когда попытка превратить Флоренцию в город Бога потерпела крах из-за грязной политической зависти. Его искусство становится искусством *Пьяноне*, савонаролиста, презирающего беспечный мир. Его метод меняется. Фигуры немодельные и плоские, они бешено несутся и металлически блестят на фоне безвоздушных пейзажей. Большая часть с трудом добытого флорентийского реализма исчезает, а линейные ритмы напоминают готическую пронзительность Симоны Мартини.

Возможно, лучшей картиной такого рода является "Клевета Апеллеса", рисунок [138](#), написанная около 1490 года и ныне находящаяся в Уффици. Он воссоздан по мотивам анекдота о Лукиане, распространенного Леонбаттистой Альберти, утраченного шедевра Апеллеса, который был написан, чтобы убедить Александра Македонского в зле клеветы. Невинный заключенный предстает перед невежественным судьей. Клеветник с факелом тянет его за волосы. Предательство и лживость действуют как ее утомительные помощники. Отвратительная фигура Зависти - ее проводник к судьбе - в уши ослов которого Невежество и Подозрительность нашептывают свои советы. Голая Правда тщетно взывает к жертве, когда Раскаяние оборачивается к ней угрюмой беспомощностью. По иронии судьбы, злое кружащаяся группа расположена в величественном дворе, украшенном статуями великодушных героев древности, а сквозь богатые арки проглядывает безоблачное небо и безмятежное море. Очень богатый образным содержанием, витиеватый в использовании цвета и золота, резкий и определенный в своих ритмах, сдержанный в своих выразительных искажениях, это, пожалуй, шедевр позднего стиля Боттичелли.

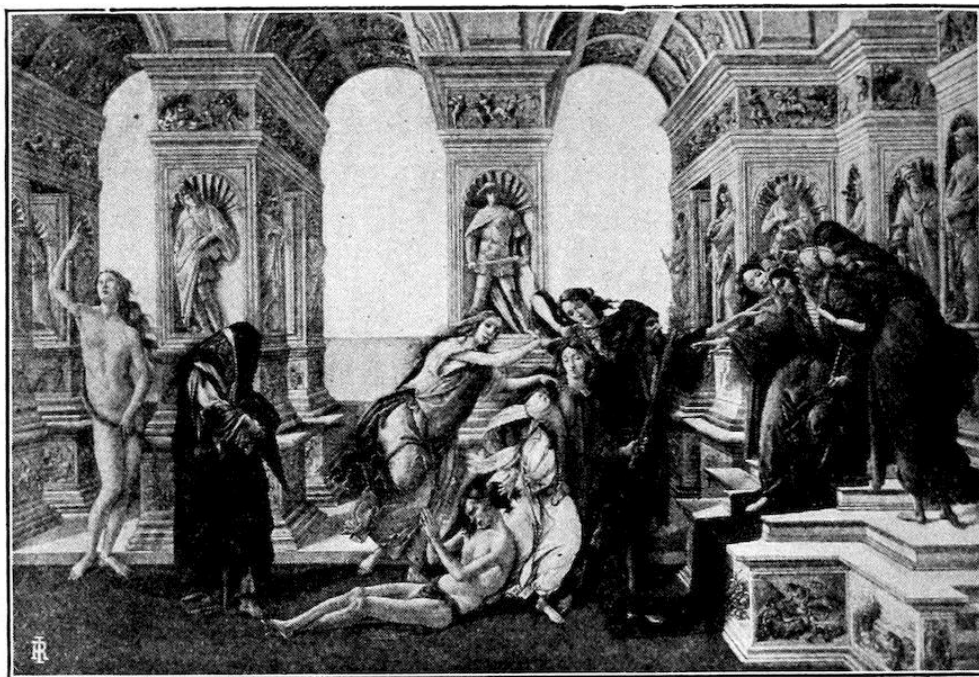


Рис. 138. Боттичелли. Клевета Апеллеса.—Уффици.

Но, несомненно, почти с удовольствием и с еще большей живой симпатией рассматриваешь маленькое Рождество Христово в Национальной галерее, рис. 139, небесную идиллию сентиментальности и величайшей красоты приглушенных красок. Над навесом, где Дева-Мать поклоняется своему Божественному Младенцу, парит танцующий круг ангелов. Они держат оливковые ветви, на которых покоятся венцы мучеников. Пастухи в венках, фигуры из какой-то теокритической идиллии, преклоняют колени перед сараем. Внизу ангелы нетерпеливо обнимают три юные фигуры в коронах, в то время как озорные сбитые с толку демоны прячутся в расщелинах скал. Три фигуры вполне могут олицетворять Савонаролу и двух его собратьев-мучеников. Греческая надпись датирует 1500 годом и намекает на падение Савонаролы и позор французского вторжения. В картине есть нежность, напоминающая о *Primavera*, но она более неуловима и неземна, более скрыта в каждой детали самого исполнения, чем зависит от явного символизма.

То, чего Боттичелли мог достичь в "суровой трагедии" в это время, показано в Пьете Мюнхенской галереи, шедевре, который многие критики совершенно необъяснимо приписали низшему подражателю. Это производит потрясающий эффект. Сжимающие скалы, кажется, удерживают горе, слишком сильное, чтобы его можно было выпустить в космос. Дрожь концентрируется на прекрасном, молодом теле мертвого Христа. Человек помогает в космическом трауре, невыносимое напряжение которого милосердно снимается в обморочной форме Матери Скорби. Цвета мрачные, весь эффект довольно скульптурный, хотя массовость достигается скорее линейными акцентами, чем систематическими светотенями. Равновесие и поза подчиняются не закону физики, а закону чувств.



Рис. 139. Боттичелли. Мистическое Рождество.—Лондон.

Эта картина, возможно, одна из последних работ Боттичелли. Он прожил до 1510 года, одинокий и снисходительный эксцентрик. Он был свидетелем юношеских триумфов Рафаэля и Микеланджело во Флоренции и видел великолепную зрелость своего друга

Леонардо да Винчи. Он видел, как художественный мир уходит от него к идеалам серьезности, благопристойности и дисциплинированной монументальности. Он сам мог бы пойти по этому высокому пути. Вместо этого он искал романтического самовыражения, которое привело к *тупику*. По крайней мере, он сделал *тупик* необычайно захватывающим. Будучи шутником, а также поэтом, он получал компенсацию за пренебрежение и, несомненно, никогда не сожалел о своем невежливом выборе. Среди художников лихорадочного и романтического склада он один из величайших. Досконально узнать его - ни с чем не сравнимое упражнение в утонченных чувствах.

Взятый в социальном аспекте, поздний стиль Боттичелли представляет собой протест против текущих, поверхностных, повествовательных и декоративных приемов. Преобладающей успешной банальности он противопоставляет в высшей степени утонченную индивидуальность. В то время как более флегматичные художники конца века довольствовались переработкой блестящей жилки Гирландайо, более чувствительные души искали отличия в эксцентричности. Эксцентричность появляется всякий раз, когда старый стиль изживает себя и надвигается новый. Это естественное выражение душ, слишком независимых, чтобы соответствовать, и слишком слабых, чтобы перестраиваться. Гротеск витал в воздухе. Луиджи Пульчи в "Морганте Маджоре" пародирует идеальные рыцарские романы и смешивает старые четкие категории добра и зла. Лоренцо Медичи одновременно имитирует и карикатурно изображает простоту крестьянской пасторали. Цинизм буйствует в рассказчиках и в новой комедии. Возникает путаница стандартов, новая сложность восприятия, которая одновременно сбивает с толку и соблазняет тонкие души. Таким образом, они действительно выражают такой момент колебания лучше, чем более сильные или заурядные художники. Таким образом, современный постимпрессионист может иметь большое симптоматическое значение, даже если его искусство ничтожно мало, а Филиппино Липпи и Пьеро ди Козимо действительно рассказывают нам больше о духе времени, чем Леонардо да Винчи.

Филиппино^[42] родился в 1457 году в Прато и, предположительно, получил первые наставления от своего отца, фра Филиппо. В пятнадцать лет мы застаем его сиротой, учившимся у Боттичелли, которому он, вероятно, помогал в Риме в 1482 году. В двадцать семь лет, в 1484 году, ему выпала исключительная честь завершить фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи. Несомненно, ему в помощь были эскизы его великого предшественника. С несколько более легким акцентом он, насколько мог, подражал простой и массивной конструкции Мазаччо в игре света и тени. "Петр перед проконсулом" Филиппино, рисунок ^[40]и "Распятие святого Петра" обладают серьезностью и весомостью, которые заслужили признание хороших критиков как работы Мазаччо. Но прекрасные портреты характерны для более позднего времени, как и портреты и грациозный коленопреклоненный мальчик, нарисованный напротив на фреске, оставшейся незаконченной Мазаччо.



Рис. 140. Филиппино Липпи. Святой Петр перед Нероном. Деталь фрески.—Капелла Бранкаччи.

Как произведение благочестивого усвоения, фрески Филиппино поражают воображение; все его более оригинальные работы во многом отличаются от его первых работ. Его характерную чувственную красоту лучше всего можно увидеть в алтарной части в Бадии, представляющей Видение святой Бернадом Богородицы. Рисунок [141](#). Пока он пишет ей дифирамбы, она подходит к его столу в сопровождении нетерпеливых ангелов. Характерны живописность пейзажа, подчеркнутая прелесть лиц. Внешне, как и Боттичелли, Филиппино менее избирателен и всегда более сентиментален. Появление новых гигантов живописи, Леонардо и Синьорелли, грубо выбивает его из привычного образа жизни, в котором он был привлекателен. В своей последней работе, написанной около 1502 года для капеллы Строцци в Санта-Мария-Новелла, он тратит себя на ненужные и неэффективные изобретения — трофеи, археологические украшения. Чтобы придать впечатляющую и трагизм мученичеству святых Филиппа и Иакова или чуду Друзианы, рис. [142](#), он прибегает к отвратительному искривлению рта и бровей, к скрипу суставов и лопающимся мышцам, к шумихе и сенсационности всех видов. Это банкротство кроткого духа, который всего двадцать лет назад показал себя почти великим художником в "Кармине", а всего десятью годами ранее проявил себя опытным декоратором в римском "Минерве". И жалость к этому погружению в соревновательный и безнадежный эксгибиционизм заключается в том, что Филиппино был человеком со вкусом и характером, коллекционером классического антиквариата, услужливым и щедрым духом. Он умер в 1504 году, в тот момент, когда Леонардо да Винчи планировал настоящую и успешную сенсацию для Флоренции в Борьбе за Стандарт.



Рис. 141. Филиппино Липпи. Видение Сенбернара.—*Бадия*.



Рис. 143. Piero di Cosimo. Первобытный человек. Панно Спаллиера. —*Музей Метрополитен, Нью-Йорк*



Рис. 142. Филиппино Липпи. Воскрешение Друзианы святым Иоанном. —С. М. Новелла, Флоренция.

Если Филиппино стал эксцентричным под давлением обстоятельств, то Пьеро ди Козимо^[48] был эксцентричен по натуре. Родившийся в 1462 году, он вскоре попал под начало самого скучного из мастеров, Козимо Росселли. К четырем безнадежным фрескам Козимо в Сикстинской капелле он добавил некоторые живые черты и там познакомился с некоторыми из самых способных художников своего времени. Всегда остававшийся холостяком и затворником, он серьезно занимался учебой, подражая таким суровым реалистам, как Антонио Поллайоло и Лука Синьорелли. Он влачил жалкое существование в своей *боттеге*, буквально впроголодь, питаясь яйцами, которые еженедельно варил в своей кастрюле для клея. В одиночестве он придумывал странные мифологии, по-звериному острые, и там он придумывал странные ужасные представления, которые потрясали и приводили в восторг его Флоренцию. И, создавая эти причудливые изобретения, он высмеивал их и себя. Его увлечения менялись — теперь Синьорелли, снова фламандские реалисты и Леонардо: несовместимые достопримечательности.



Рис. 144. Piero di Cosimo. Клеопатра.—Шантийи.

Вы можете ощутить его мастерство по двум настенным панно, которые сейчас находятся в Музее Метрополитен,^[49] сделана для какого-то дворца. Пьеро перечитал легенду о первобытном человеке, рассказанную Овидием, и его разум быстро породил фантомов. Сначала он представил себе государство, в котором между человеком и грубым творением трепетало господство. Дикари, обладающие несправедливым преимуществом огня, истребляют зверей, среди которых сражаются получеловеки -кентавры, рис. 143. На сопутствующей панели настроение резко меняется от борьбы и суматохи к причудливым пасторальным нотам менуэта каменного века. Мы ассистируем на вечеринке троглодитов на воде. Прекрасная женщина доминирует на новой сцене. Теперь одомашненный кентавр гордо несет ее. В изысканной манере одетые в кожу воины передают ее на грубый прогулочный плот, который, возможно, перенесет участников пикника к радостям каннибальского пиршества. Эти изобретения обладают огромной фантастической силой, и их подлинная оригинальность ни в коем случае не исключает подозрения, что художник улыбается собственной изобретательности и нашей покладистости.



Рис. 145. Piero di Cosimo. Смерть Прокрис.—Лондон.

Возьмем еще раз его Клеопатру, рисунок [144](#), в Шантийи. Курносовая флорентийская красавица демонстрирует свои обильные прелести на фоне романтического пейзажа, в то время как аспид выполняет свою отнюдь не неприятную обязанность. Какая пародия на достоинство Плутарха и как притягательна эта выдающаяся пародия!

Осторожно и, возможно, неохотно, в первые годы нового столетия Пьеро следует усовершенствованиям Леонардо. Это влияние ощутимо в "Спасении Андромеды", в Уффици. Прикованная принцесса небрежно демонстрирует свои аппетитные прелести, в то время как плотоядный и голодный дракон шатается по пляжу и разглядывает свою добычу. Высоко в небе - надежда в энергичной, рыцарской фигуре Персея. Музыкальная вечеринка восхитительно проходит на берегу, все одинаково готовы насладиться героическим спасением или монстром во время кормления. Мы находимся в великолепно безответственном мире волшебной сказки, и захватывающий *рассказчик* умеет держать язык за зубами.

В исключительных случаях, как в той задумчивой поэзии "Смерть Прокрис", рис. [145](#), в Лондоне, Пьеро достаточно серьезен. Девичье тело очень тихо лежит среди луговых цветов. Озадаченный фавн и более понятливая гончая - очень трогательные скорбящие среди беззаботных зверей и птиц спокойным днем на берегу озера. Такие утонченные чувства часто являются компенсацией за неустойчивый дух. Эта жилка редка для Пьеро, который, помимо своей мифологической иронии и вполне традиционных религиозных произведений, также является живым портретистом, о чем свидетельствуют галереи Нью-Хейвена, Коннектикут, Гааги и Лондона.

Пьеро прожил до 1521 года, пережив и Леонардо, и Рафаэля. Величайшее художественное усилие современности проходило у него на глазах, и он в основном довольствовался тем, что был остроумен. Он олицетворяет, по крайней мере, тонкое презрение к своему непрочному образованию и остается непревзойденным типом художника, который живет, как медведь зимой, на собственном жире.

После долгого объезда мы снова выезжаем на большую дорогу. Перуджино, с его простыми и изящными симметриями, показал живописи конца века, что ее беспокоило. Но его лечение было слишком очевидным, чтобы быть приемлемым до тех пор, пока не появится юноша с совершенно скромным интеллектом Рафаэля. Реформа, как это часто бывает не только в художественных делах, должна была проводиться изнутри, и ее проводил тот, кто с большой симпатией относился к случайному богатству стиля раннего Возрождения, Леонардо да Винчи.^[50]

Открытия леонардо, сделанные с величайшим терпением и постепенностью, никого не шокировали и были быстро восприняты. Ему было почти тридцать, прежде чем он осознал свою миссию, и, достигнув своей художественной цели, он с некоторым презрением отказался от живописи ради математических и научных исследований. В своем замечательном "Трактате о живописи" он оставил наиболее полные и красноречивые записи о своих идеалах. Первое заключается в том, что художник должен четко знать, чем он занимается. "Без хорошей теории невозможна хорошая практика". Далее, художник должен быть в сыновнем отношении к природе, восхищаясь ею и подражая ей непосредственно, а не глазами других художников. Что касается главного объекта живописи, Леонардо колеблется между двумя определениями. Он неоднократно настаивает на том, что величайшей является та живопись, которая через позы тела показывает эмоции души. Как часто, он использует более техническое определение — главная задача живописи - создать ощущение рельефа или проекции там, где его нет. Этот рельеф достигается за счет тонкого и точного распределения света и тени. Светлый и темный цвета воспринимаются двояко: как факторы рельефа и как придающие им внутреннюю красоту в своих градациях. У нас есть усовершенствованный метод Мазаччо,

который является просто структурным и драматичным и не имеет особого внутреннего очарования. Но новая красота светотени вскоре оказывается несовместимой со старой красотой откровенного цвета. Картины становятся сумрачными и таинственными, тяготея к черно-белым оттенкам. Со времен Леонардо академическая живопись была жестко ограничена тем, что рассматривала тень как отрицание цвета. Это недостаток его учения и практики.

Однако в более широких вопросах Леонардо глубоко прав. Видение - это ментальный процесс, и оно должно быть избирательным. Выразительно изобразите все мышцы, и ваша обнаженная натура будет похожа на мешок, набитый орехами. Точность необходима, но не имеет никакой ценности без сопутствующего достоинства и грации. Выбирайте наиболее благоприятные аспекты реальности, всепроникающий умеренный вечерний свет, а не резкие лучи солнца над головой. Понаблюдайте за глухонемыми, чтобы узнать о возможностях самовыражения с помощью жестов. Стремитесь к равновесию, активному и жизненно важному балансу, будь то в позе отдельной фигуры или в отношениях фигур друг к другу. Выполните правильное действие, а затем добавьте детали. Вот некоторые из заповедей, которые Леонардо набросал примерно в 1500 году, когда ему было около пятидесяти и его работа как художника подходила к концу. Он действительно описывает принципы, в соответствии с которыми, принимая богатство и разнообразие стиля раннего Возрождения, он раз и навсегда привел его в порядок.

Конечно, это был очень постепенный процесс. До конца Леонардо сохранил что-то от примитивности, и он ни в коем случае не был развит не по годам. Он родился в 1452 году в семье крестьянки из Винчи и молодого флорентийского нотариуса Пьеро да Винчи. Его самые ранние воспоминания, должно быть, были о холмах и далеких горных пейзажах его родной деревушки Винчи, между Флоренцией и Пизой. Но вскоре его забрали в дом его отца во Флоренции и дали образование, которое едва ли превышало пресловутые "Три Р". Точное время, когда его поместили рядом с художником и скульптором Андреа Верроккьо, неизвестно, но вряд ли это могло быть позже тринадцатого года жизни Леонардо, 1465 года. Как художник, Верроккьо существует для нас главным образом в работах своих учеников. Однако как скульптор он является достаточно определенной фигурой. Его целью было явно придать новому реализму аристократическую элегантность. Что за молодой патриций его Дэвид, готовящийся к испытанию со сдержанной благовоспитанной улыбкой! В его доблести есть великолепный дендизм. Или рассмотрим мадонну в терракоте, с ее богато украшенным головным убором, богатой брошью и тщательно подобранным одеянием, с ее почти чересчур милым самообладанием. Она - ключ к пониманию утонченности Верроккьо. Еще раз взгляните на гордое суровое лицо и удивительно твердые и нежные руки неизвестной леди Верроккьо, высеченные из мрамора. Эти вещи являются доминирующими в раннем развитии Леонардо, как бдительный, мощный и агрессивный памятник Коллеони является доминирующим в его более поздних героических творениях. Что-то от скрупулезного и в высшей степени медлительного характера Верроккьо передалось и его блестящему ученику. Верроккьо оставался холостяком и всецело преданным своему искусству, однако ему потребовалось восемнадцать лет, чтобы придать своей знаменитой бронзовой группе Христа и Святого Фомы достоинство и чуткость. Леонардо оставался с Верроккьо около десяти или более лет, написав множество работ, которые для нас утеряны, и некоторые, я полагаю, мы можем идентифицировать. В этом наиболее спорном вопросе я в основном придерживаюсь взглядов доктора Сирена.



Рис. 146. Леонардо да Винчи, голова слева; Верроккьо, голова справа. Подробности крещения Верроккьо.—Уффици.



Рис. 146а.> Верроккьо и Леонардо. Крещение Христа.—Уффици.

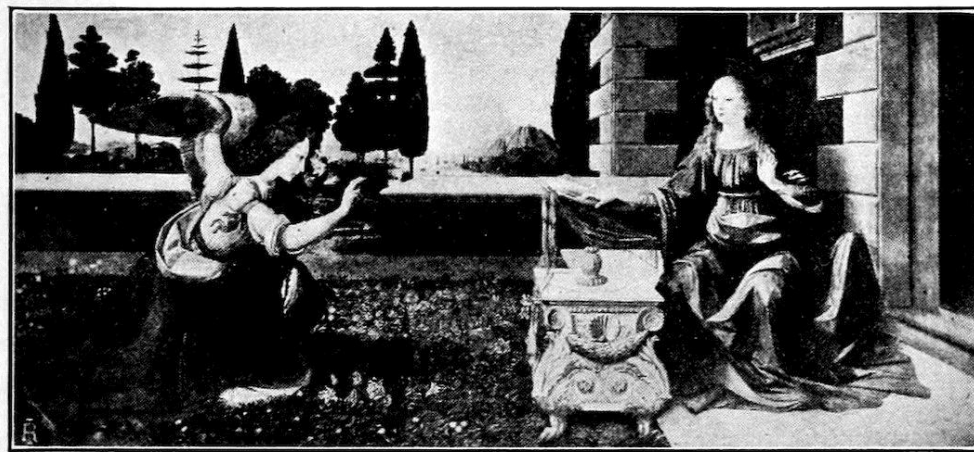


Рис. 147. Леонардо да Винчи под руководством Верроккьо. Благовещение.—Уффици.

В течение многих лет Леонардо мало рисковал сам по себе, послушно следуя указаниям своего учителя. Единственная картина, которую мы можем с уверенностью приписать Верроккьо, "Крещение Христа", рисунок [146a](#), находящаяся в Уффици, уже носит следы руки Леонардо. Общая композиция заимствована из незначительного панно работы Бальдовинетти. Крепкие уродливые формы заимствованы из Поллайоло. Восхитительные черты, добавленные маслом Леонардо, - это изящный ангел слева, рисунок [146](#), а также туманная даль и горный горизонт. Мы можем предположить, что эти улучшения были добавлены около 1470 года к картине, начатой несколькими годами ранее. Еще одна картина была разработана Верроккьо и закончена после его смерти в 1488 году его помощником Лоренцо ди Креди. Эта Мадонна в кафедральном соборе Пистойи представляет собой превосходный контраст между пышными формами Лоренцо и твердыми и живыми контурами Леонардо. Знаменитое Благовещение в Уффици, рисунок [147](#), кажется своего рода совместным произведением, поскольку сама картина принадлежит кисти Леонардо, плохо сбалансированная композиция и навязчивый тяжелый аналой, а также довольно дешевая поза удивленной Богородицы, отражающая небрежное настроение Верроккьо. Вид отдаленных гор, бледно нависающих в голубом небе, мог создать только Леонардо. Восхитительный Габриэль также кажется полностью его изобретением. Композиция снова опирается на одну из работ Бальдовинетти в Сан-Миниато, и дата создания картины может быть около 1475 года. Примерно к тому же времени относится Мадонна с ангелом в Национальной галерее, которая вполне может быть композицией Верроккьо в интерпретации Леонардо. Нотка сладости немного натянута, как и в большинстве работ подобного рода. Мы встречаемся с Леонардо в его собственном обличье немного раньше, в наброске пером обширного пейзажа, датированном серединой летнего периода 1473 года, рис. [148](#). Его вместительность и схематичная обработка горизонталей объединяют его с ландшафтными фонами, которые мы рассматривали. Последней работой этого верроккийского персонажа является "Портрет девушки" в галерее Лихтенштейна в Вене. Здесь мы находимся в поле, где Леонардо и его мастер почти неразличимы, но живописно разорванный фон, фрагмент пейзажа и легкость контуров говорят за молодого человека. Даже в 1476 году, на двадцать пятом году своей жизни, Леонардо все еще был с Верроккьо. Вероятно, он открыл свою собственную *боттегу* примерно через год после этого.



Рис. 148. Leonardo da Vinci. Пейзаж. Рисование пером.—Уффици.



Рис. 149. Leonardo da Vinci. Благовещение.—Лувр.

Затем последовали четыре или пять лет энергичных экспериментов, многое было запланировано и довольно мало доведено до конца. Освобожденная от давления мастера, настоящая живопись, кажется, стала утомительной. Он любит делать наброски, переворачивать свои проекты до тех пор, пока они не достигнут совершенства, оставляя их в виде самых быстрых и точных обозначений. Отсутствие системы и паралич воли уже очевидны. Около двух лет этого радостного и безответственного творчества он оставался примитивом. Таков он на идиллическом маленьком Благовещении в Лувре,^[51] Рисунок [149](#), который, судя по его беглой технике, должен быть написан не ранее 1476 года. Он берет мотив, который ранее исполнял с ограничениями, сводит его к симметричному порядку, отбрасывает отвлекающие детали, заливает теплым светом, пробивающимся сквозь неровные просветы деревьев, и наделяет его проникающим смирением и изяществом. Маленькая картина, которую многие критики считают слишком ранней, на самом деле является декларацией независимости Леонардо. В нем видны черты, предвосхищающие его зрелый стиль — сочетание строгой геометрической симметрии в композиции фигур с романтически странной обстановкой и освещением.

Меньшее значение имеет незатейливая маленькая мадонна с цветком, недавно обнаруженная в Эрмитаже в Петрограде. Ее подлинность подтверждается многочисленными композиционными набросками. Его живость и юношеская легкость

эффекта полностью в манере Верроккьо, здесь нет ничего нового, кроме более тяжелых теней и более выразительной лепки.



Рис. 150. Leonardo da Vinci. Наброски пером к "Мадонне с кошкой". —Британский музей.

На листе рисунков в Уффици, который характерно сочетается с набросками мужских голов, изучающих механизмы, мы читаем: “В этот день я начал работу над двумя Девами Мариями”. День стерт, но это месяц 1478 года, заканчивающийся на -бре-сентябрь, октябрь или ноябрь. Одной из таких Мадонн, без сомнения, является Мадонна с Цветком.^[59] В отношении другой у нас нет уверенности, но на эскизах того времени изображены по меньшей мере пять мадонн в процессе создания. Мадонна с озорным Ребенком на руках, который обнимает извивающуюся кошку, Мадонна с блюдом фруктов, Мадонна, преклонившая колени перед Младенцем, тема, позже получившая развитие в "Мадонне в скалах"; Мадонна, сидящая на земле, и Мадонна, сидящая под открытым небом с Младенцем Христом и Святым Иоанном. Доктор Йенс Тис считает, что последняя композиция, возможно, на самом деле была задумана как картина, поскольку такие ранние Рафаэли, как *Belle Jardinière*, похоже, подразумевали такую картину в качестве модели. Мы поступаем правильно, что переходим от подобных рассуждений к чудесным эскизам к этим мадоннам, рис. 150. Невозможно представить ничего более упругого, легкого и очаровательного. Линия, тонкая до волоска или расширенная до кляксы, обеспечивает абсолютный контроль. Эти маленькие фигурки, максимум высотой в пару дюймов и часто размером с ноготь большого пальца, могут быть увеличены до натуральной величины без потери структуры или характера. Ничто так не демонстрирует истинный плодовитый гений Леонардо, как эти листы, испещренные цифрами, исписанные его почерком справа налево и косо заштрихованные сверху влево вниз, на манер рисовальщика-левши. Они показывают, как Леонардо работал в порывах вдохновения, создав дюжину прекрасных композиций и не удовлетворившись ни одной. Они представляют собой так много напряженно-радостных получасов, с несомненно долгими интервалами других занятий и с явными размышлениями и незарегистрированными наблюдениями. Они помогают понять скачкообразное и прерывистое свойство гения Леонардо — почему само выполнение картин всегда было для него делом боли и кропотливой работы. До своего двадцать девятого года он, по-видимому, не предпринимал никаких длительных усилий, но яростно тратил себя на отдельные расследования. Затем он собрался с духом для великолепной картины, и хотя

она тоже так и не вышла за рамки недорисовки, она проложила новый путь к Золотому веку.

В течение нескольких лет Леонардо обращался к теме Обожания Ребенка в своих альбомах для рисования. Эти разрозненные изобретения внезапно оказались в центре внимания в марте 1481 года, когда он согласился сделать алтарную часть для монахов Святого Донато в Скопето. У нас есть лучшие косвенные доказательства для отождествления этого произведения с незаконченным "Поклонением королей", которое сейчас находится в Уффици. Когда мы вживаемся в этот сумрачный и таинственный набросок, мы выходим из раннего Возрождения в новую, пылкую, богатую и упорядоченную область изобретений, какой мир не видел с тех пор, как померкла слава Греции. Композиция прошла по меньшей мере три основных этапа. Сначала, как мы видим из рукописного этюда в музее Бонна в Байонне, рассматривалось поклонение Пастухам, Мадонне, преклонившей колени над Христом между группами молящихся по бокам. Схема была отвергнута как слишком тонкая и очевидная. Картина Лоренци ди Креди демонстрирует нам ее ограниченные возможности. Затем картина превратилась в Поклонение королям: навес с соломенной крышей, оживление на переднем плане и разрушенный амфитеатр на заднем плане. Этот эскиз в Лувре, рисунок [151](#), содержит все элементы картины, но еще предстоит проделать необычайную работу по прояснению и доработке. Фигуры изучались и переизучались до тех пор, пока не достигли наивысшей выразительности и индивидуальности,^[csl] и точное соответствие плотной и сложной артикуляции группы переднего плана. Часто существует полдюжины отдельных этюдов для каждого мотива. Центральная группа была более плотной, пока не превратилась в розу нетерпеливых лиц, трепещущих рук и коленопреклоненных фигур, прижимающихся к Ребенку. Чтобы усилить эту концентрацию, позади группы возводится насыпь, отделяющая ее от широкого фона. Чтобы стабилизировать группу, Мадонна больше не раскачивается поперек движения, но ее почти прямое положение становится своего рода осью, поддерживаемой деревьями наверху. По богатству, разнообразию и одушевленности компактной группы почитателей Леонардо встретил Ранний Ренессанс на его собственной почве и превзошел его. В более широком контексте он по-прежнему соблюдает старые заповеди, но в более глубоком и значимом смысле. Он отбросил традиционную традицию в сторону и открыл мир, мир скрытный, активный и воинственный в своем собственном своеволии — играющий, прячущийся и сражающийся среди разрушающихся руин старых цивилизаций и перед далекими высокими утесами, которые были здесь до того, как появилась цивилизация или сам человек; мир, забывающий о возвышенной тайне, совершающейся в королях, которые отдают дань уважения Младенцу. Какая ироничная замена радостному пасторализму, которым современные художники облекли свои картины Богоявления!



Рис. 151. Леонардо. Эскиз для "Обожания".—*Лувр*.



Рис. 152. Leonardo da Vinci. Поклонение волхвов. Недорисовка.—*Уффици*.

"Поклонение королей", рисунок [152](#), является самой богатой, самой сложной, самой красиво упорядоченной картиной своего века; даже Леонардо не удалось превзойти ее просто как композицию. Как и все богатые вещи, она выдержит множество анализов. Вы можете рассматривать его как треугольник с обогащенными взаимными формами, или, по мнению доктора Тиса, как комбинацию двух излучающих мотивов, один из которых сосредоточен на лице Мадонны, другой - на мягком подвижном теле Ребенка. Такой анализ важен лишь как временная помощь для понимания главного факта, что при создании такого шедевра используется четкая и тонкая геометрия. Позже Леонардо должен был заявить, что нет науки, которая не могла бы быть доказана математически, и он, вероятно, добавил бы — нет искусства. По крайней мере, в отношении его собственного искусства это высказывание верно. Возможно, не столько его врожденная лень остановила работу, потребовавшую месяцев страстной подготовки в тот момент, когда творчество было на пике своего развития, сколько убежденность в том, что оно что-то потеряет, если будет полностью реализовано. Можно видеть, как ему нравились

краткие штрихи тьмы и света, быстрое, достаточное воссоздание тела и души, чему он научился у Мазаччо. Возможно, ему было неприятно скрывать такую работу, и сегодняшний критик вполне может усомниться в том, что выигрыш от ее завершения искупил бы потерю. Или Леонардо да Винчи, возможно, уже был призван в Милан к новой художественной жизни. Как бы то ни было, монахи Секопто после долгого ожидания обратились к Филиппино Липпи, который уже выполнил одно просроченное поручение Леонардо, и он быстро добился такого Обожания королей, которое только показывает, насколько неподражаемым был Леонардо и как мало простое богатство имеет значения в любой картине.

В течение двух лет, между 1481 и 1483 годами, царит тишина. Мне кажется, что в это время мы можем установить венец его ранних работ - "Мадонна в скалах" в Лувре и Карикатура на Святую Анну в Лондоне. Анна. "Мадонна в скалах", рис. 153, является логическим результатом полудюжины поклонений, которые мы можем проследить по рисункам 1478 года. На листе эскизов в музее Метрополитен видно, как он переворачивает тему, отвергая устоявшееся расположение профиля фра Филиппо и останавливаясь на формальном пирамидальном узоре, который присутствует на самой картине. Здесь пирамида ощущается не только в плоскости, но и в глубине. Формы и грани великолепно напряжены, без какой-либо жесткости или плавности, характерных для более поздних работ Леонардо. Обстановка примитивная, с детально проработанными текстурами камня и четкими формами настенных цветов. Все заимствовано у фра Филиппо и Боттичелли, но наполнено новым смыслом. Романтическая необычность декорации, проблески неба и отверстия в скале, просеивание света из сердца самой картины, резкий контраст формальности расположения фигур с живописной дикостью декорации — все это принадлежит Леонардо в чистом виде и представляет собой кульминацию многих экспериментов. Эту идею неравномерно разбитого света и неформального экрана как основы для геометрического узора можно проследить от маленького Благовещения в Лувре до незавершенного собора Святого Иеронима в Ватикане. Ранний Ренессанс отходит на задний план, где ему и место. Леонардо никогда не отвергает его; он воплощает его с изысканным чувством меры.



Рис. 153. Леонардо. Мадонна в скалах.—*Лувр*.

Если первая "Мадонна в скалах" была написана до 1482 года во Флоренции, то, вероятно, это была карикатура на Мадонну со Святой Анной, рис. [127](#), возможно, самая ценная работа, которую оставил нам Леонардо. Внутренняя сторона отношений между двумя женщинами находится в настроении Обожания королей, отдельные мотивы наводят на мысль о рисунках к Мадонне с Кошкой. Позже Леонардо стал придавать мотиву большую сложность и формальную элегантность, отчасти ценой эмоционального проникновения. Картины с интенсивными и естественными чувствами Леонардо не создает после тридцати лет. Вместо этого мы имеем драматическую объективность в одной фазе, а в другой - изысканную утонченность, расчетливую любезность, сладкую до болезненности.

Что привело Леонардо из Флоренции в Милан, мы точно не знаем. Вероятно, герцог Лодовико Сфорца призвал его непосредственно взяться за создание колоссальной конной статуи своего отца Франческо. Более того, Леонардо, похоже, добился дурной славы во Флоренции, не завоевав особого доверия и не добившись большого успеха. В конце концов, у него было довольно мало того, что могло продемонстрировать его гениальность — только его альбомы для рисования и его добрые намерения при создании незаконченных шедевров. Похоже, он тоже так и не овладел практикой, которая когда-либо приносила лучшие заказы, - фресковой живописью. Таким образом, у него были все основания искать новую удачу.

Он возвестил о своем приезде в Милан самым правдивым и хвастливым письмом, в котором приписывал себе все способности изобретателя, гражданского и военного инженера, художника, скульптора и архитектора; и он предстал перед Лодовико с серебряной лютней, сделанной в форме лошадиного черепа. Это драматическое появление было предзнаменованием трудных обязанностей артиста эстрады. Он пел, рассказывал анекдоты и басни, устраивал театрализованные представления и маскарады,

вел дебаты о своем искусстве — короче говоря, выполнял тысячу и одну обязанность придворного и отвлекался от нее.

Он написал портреты любовниц герцога, и вполне возможно, что у нас есть девичья фигура Сесилии Гальеран в "Даме с горностаем"¹⁵⁴ в Кракове. Формы и ощущения полностью повторяют работы Леонардо в начале восьмидесятых. Он согласился сделать алтарную часть для церкви Сан-Франческо и доставил ее только с двадцатитрехлетней задержкой. Эта самая отложенная из картин - версия "Мадонны в скалах", которая сейчас находится в Лондоне. Тем временем постоянной заботой Леонардо была "лошадь", как он ее называет. В течение семи лет он работал над вставшей на дыбы лошадью, под которой был растоптан поверженный враг. Это показано на многих рисунках. Это была слишком сенсационная тема, чтобы понравиться ему в долгосрочной перспективе. Поэтому в 1490 году, подстегиваемый риском потерять работу, он заново изучил лошадь, используя мотив ходьбы, пришедший из классической древности. В конце концов глиняная модель была установлена перед замком Сфорца, как раз вовремя, чтобы вторгшиеся французские лучники могли превратить ее в мишень. Всадник даже не был определенно запланирован. Весь этот проект вызывал у Леонардо досаду даже после того, как сама лошадь исчезла. Однажды во Флоренции он вежливо обратился к Микеланджело, который набросился на него с насмешкой: "Ты, который сделал модель лошади и не смог отлить ее в бронзе".

Среди придворных забот, надоедливости опрометчиво предпринятого строительства памятника Сфорце и растущей страсти к научным исследованиям Леонардо удалось завершить свою единственную монументальную работу "Тайная вечеря" в трапезной Санта-Мария-делле-Грацие.

В течение трех лет Леонардо судорожно работал над "Тайной вечерей", и она была закончена в 1498 году. Дизайн был тщательно проработан. Он начал с обычного расположения апостолов парами: Иоанн на груди Иисуса — непокорный мотив, а Иуда в зловещем одиночестве на ближней стороне стола. Почти случайно он наткнулся на эффектную группировку апостолов по трое. Затем он постарался передать выражением лица и жестами максимум эмоций, которые могли быть вложены в монументальный рисунок. Он устранил старые повседневные аксессуары и соединил все линии перспективы на лице Христа. Он придал всем фигурам классическую серьезность, хотя и допускал множество различий в возрасте и характерах.

Таким образом, даже в разрушенном здании "Тайная вечеря", рисунок ¹⁵⁴, является, пожалуй, самой впечатляющей картиной в мире. Момент заключается в том, что Христос говорит: "Один из вас предаст меня". Расположение состоит из пяти великих уравнивающих волн. От Христа исходит жест смирения и любви, от апостолов сходятся, набегают волны ужаса, изумления, любопытства и негодования. Каждая волна двойная. Вытянутые руки или заостренные кисти останавливают движение там, где оно чрезмерно, или соединяют отдельные группы. Только Иуда выбивается из общего ритма. Он демонстративно откидывается назад, обдумывая свою роль. Сильно взволнованный деталями, в целом держится в рамках благородного и трогательного этикета. Это самый идеал композиции эпохи Возрождения — плотной, богатой, энергичной, разнообразной, но при этом объединенной строгим и рассчитанным рисунком, который подчиняет своей цели самые разнообразные компоненты. Рафаэль может имитировать его только в нижней части Диспуты, и с тех пор монументальный дизайн изучался с ним в школе.

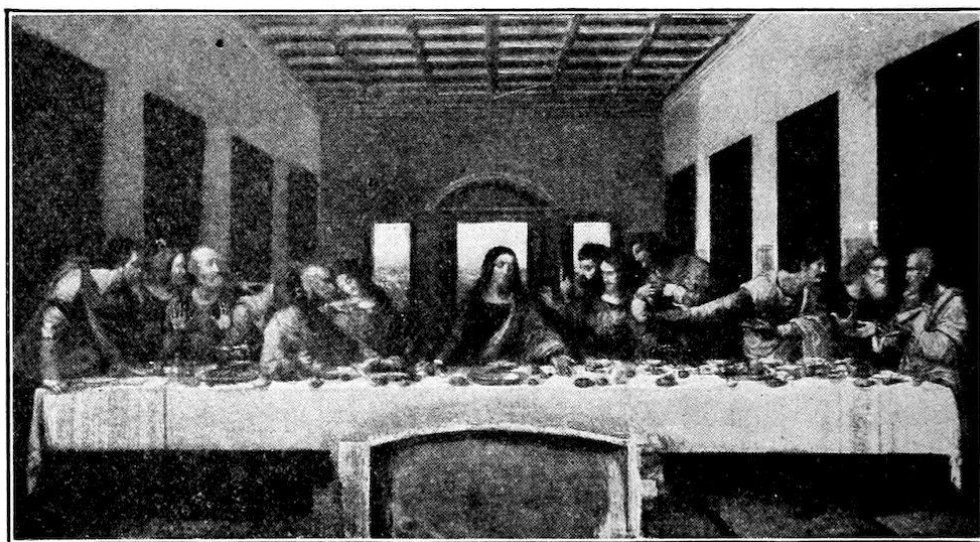


Рис. 154. Leonardo da Vinci. Тайная вечеря. — Церковь Святой Марии делле Грации, Милан.

К сожалению, она была написана темперой, а не маслом, как говорится в более старых отчетах, ^[156] на сухой стене, и вскоре она начала портиться. То, что мы видим сегодня, - всего лишь призрак этого, но призрак, который навязывает себя и трогает нас так, как это делают немногие лучше сохранившиеся шедевры.

В 1500 году французы захватили Ломбардию, и Леонардо, после странствий по Северной Италии и военного эпизода в качестве инженера при покорении Цезаря Борджиа, вернулся в 1503 году в свою родную Флоренцию. Ему пятьдесят, а по духу он уже старик. Его всегда ограниченная сила воли иссякла, он непрестанно размышляет над математическими и физическими знаниями, растрчивает себя на фантастические изобретения. Его выставка - всего лишь карикатура на Святую Анну, ныне утраченная. Он пишет портреты по доверенности, но рисует сам, только под особым стимулом. Это он нашел в заказе на большую батальную картину для Приорского дворца и в личности Моны Лизы.

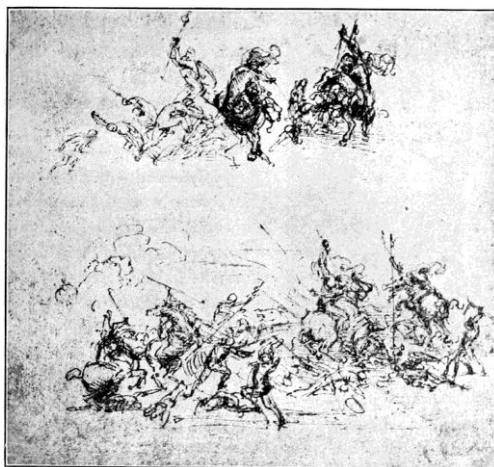


Рис. 155. Leonardo da Vinci. Эскизы к битве при Ангиари. — Виндзорский замок.

В начале 1504 года он начал работать над карикатурой на битву при Ангиари. В качестве стандарта он выбрал эпизод кавалерийского боя. Он изобразил водоворот лошадей и разъяренных всадников, рубящих флаг — буквальная картина жажды крови в самом разгаре. Умение, с которым он работал над этой ужасной темой, можно ощутить по дюжине подготовительных набросков, рис. [155](#). Часть, которую он на самом деле нарисовал на стене, представлена только плохими копиями. Оригинал вскоре исчез из-за несовершенства технических методов. Старые копии говорят нам, что это великое произведение, будучи чудом своего времени, было сенсационным и в высшей степени эксгибиционистским. Нам не нужно слишком сильно оплакивать его потерю. Восхищение, которое это вызывало, было восхищением эпохи, стремящейся к новизне и отзывчивой на напоказ.



Рис. 156. Леонардо. Мона Лиза.—*Лувр*.

Работая над батальной картиной, Леонардо познакомился с молодой неаполитанкой, женой Франческо дель Джокондо, и начал ее портрет, рисунок [156](#). Она потеряла детей и обычно была печальна. Он нанял музыкантов, чтобы очаровать непостижимую чарующую улыбку на ее лице. Он поставил ее скромной и бдительной перед романтическим простором речной равнины, окаймленной голубыми альпами. Вопреки этому дикому очарованию природы, он сделал Мону Лизу символом всего культурного, самодостаточного, утонченного, цивилизованного. Простые люди инстинктивно не любят ее, и они правы. Утонченные люди обожают ее, и они правы. Такие, как wish, поэтический комментарий к ее загадочной красоте могут найти сами в замечательном эссе Уолтера Патера. Им не мешало бы умерить его красноречие с помощью [156](#) просто прозаическое замечание о том, что этот портрет — просто самая прекрасная, точная и утонченная лепка в мире. Его тайна, возможно, заключается всего лишь в удивительном видении и безупречном мастерстве исполнения. Истина вполне может заключаться в двух интерпретациях, каждая из которых применима в своей области. Если бы в самой

женщине не было какого-то необычайного очарования, Леонардо, уже порядком уставший от живописи, вряд ли изучал бы с таким упорством ни ее душу, ни ее лепку.

Во время своего краткого пребывания во Флоренции Леонардо сделал карикатуры на два рисунка Леды и Лебедя, свою единственную мифологическую картину. На одном она изображена стоящей, на другом - присевшей. Если мы можем доверять низшим имитациям, в которых только и знаем эти сюжеты, их рассчитанная чувственность была почти приторной. Их настроение - такое же, как у его наименее приятного подражателя Содомы.



Рис. 157. Леонардо. Мадонна со Святой Анной.—Лувр.

В мае 1506 года Флоренция одолжила Леонардо Шарлю д'Амбуазу, французскому вице-королю в Милане, и там он провел большую часть следующих пяти лет. Францисканцы выжидали своего часа и под давлением закона заставили его закончить "Мадонну", которую он обещал двадцать три года назад. Таким образом, вторая "Мадонна в скалах" в Лондоне была написана несколько не по текстуре. В ней больше простоты и широты, чем в более ранней версии, и улучшено положение ангела. Ему также не хватает тщательности и кропотливости, присущей его оригиналу, что свидетельствует об усталости рук и ума. В остальном Леонардо добился в живописи только третьей версии "Мадонны и Святой Анны", рисунок 157, ныне находящийся в Лувре. Переплетение фигур компактно и виртуозно, решение сложных проблем двух голов - непревзойденно остроумно. В нем есть пассажи необычайной красоты, как у подножия Мадонны, но есть некоторое подозрение на излишнюю сложность, и Леонардо так и не нашел в себе сил закончить его. Сам Леонардо мало рисовал, поскольку был занят каналами, архитектурой и так и не законченным конным памятником Тривульцио, но оставил свой отпечаток на всей миланской школе. Такие ученики, как Больтраффио, Чезаре да Сесто, Андреа Соларио, его старый партнер Амброджо де Предис и его близкий друг Франческо Мельци, с готовностью восприняли его манеры и наполнили Италию леонардовскими картинами низкого вдохновения. Более энергичные и независимые личности, такие как Бернардино Луини, разумно адаптировали свою манеру к потребностям настенной живописи.

Ломбардия под его влиянием на мгновение, казалось, соперничала с Флоренцией и Римом.

В 1513 году Леонардо был вызван в Рим новым папой Львом X, сыном Лоренцо де Медичи, Джованни. Это был момент, когда художественные амбиции вспыхнули в том, кто чувствовал себя великим художником. Микеланджело недавно представил Сикстинский потолок, а Рафаэль завершил работу над Camera della Segnatura. Леонардо был шестьдесят один год, когда художник должен быть в расцвете сил. И все же он погрузился в научные эксперименты, разыгрывал странные розыгрыши со своими посетителями, не производил ничего, кроме беспорядочных записей, и после двух впустую потраченных лет оставил репутацию скорее фокусника-любителя, чем художника.

Прожив жизнь странника, Леонардо вполне уместно было умереть изгнанником. Франциск I, восторженный покровитель итальянского искусства, вызвал его во Францию и с почетом поселил в замке Клу, недалеко от Амбуаза. Мы слышим о нем как о чрезвычайно образованном и почтенном человеке, но ослабленном и зависящем от нежной заботы своего ученика Мельци. Он умер на следующий день после Первого мая 1519 года в мире с церковью, оставив деньги шестидесяти беднякам, которые должны были проследить за его телом со свечами до могилы. Несомненно, вы могли бы различить в этой жалкой процессии многие из тех скрюченных, беззубых и изможденных лиц, которые Леонардо когда-то любил зарисовывать в перерывах между своими бесконечными поисками красоты. Изучая чудесный рисунок, изображающий его самого в преклонном возрасте, рис. [158](#), мы можем предположить, что он был рад уйти. Трудно увидеть в нем придворного, который принес Лодовико фантастическую серебряную лютню, художника, который вызвал улыбку на усталом и настороженном лице Моны Лизы. Перед нами человек очень старый, хотя в целом в этом возрасте крепкий и жизнерадостный — тот, кто пытался объединить много жизней в одну и заплатил неизбежное наказание.



Какой бы ломаной и прерывистой она ни была, картины леонардо было достаточно, чтобы указать путь. Он заменил таинственность света и тени на привлекательность откровенного цвета, изучение более тонких оттенков эмоций на очевидность характеристик, основал современную портретную живопись. Он показал, как деликатно выражать силу и страсть, соединил богатейшую анимацию и разнообразие с монументальной строгостью дизайна. После него искусство живописи уже никогда не будет прежним. Его стандарты стали более широкими и классическими. Такие флегматичные люди, как фра Бартоломео, немедленно приняли его принципы композиции, как и удивительно чуткие умы, подобные Рафаэлю. Его простой мимолетный контакт и традиция вдохновили тот восхитительный язык света и тьмы, который стал поэзией Джорджоне и Корреджо. Добро и вред, которые он сделал, сегодня активно используются в тысячах академий и художественных школ. Это, несомненно, самый тонкий интеллект, который когда-либо применялся к искусству живописца, и если ему не хватило воли и плодовитости, он произвел впечатление на потомков, как ни один другой итальянский художник, за исключением Тициана. Его искусство имело свои ограничения, но его способность оказывать влияние, к которой он добавил вдумчивое красноречие своего письменного слова, кажется безграничной; и его слава нетленна.

Нигде превосходство Флоренции не проявляется так ясно, как в отношении ее художников к Леонардо. В то время как его миланские последователи подражали его поверхностным манерам, его флорентийские поклонники изучали и усваивали его светотеневые построения и принципы геометрической композиции. К несчастью, первые годы шестнадцатого века были для Флоренции временем затишья. Такие художники переходного периода, как Пьеро ди Козимо, Гранацци, Франчабиджо, Баччиакка и Ридольфо Гирландайо, не были людьми, способными продвинуть открытия Леонардо, но они и другие, по крайней мере, отдавали ему разумное почтение и разумно совершенствовали свою практику под его влиянием. Более выдающиеся мыслители, такие как фра Бартоломмео и Андреа дель Сарто, не просто приняли каноны Леонардо, но даже в определенные моменты критиковали их. Оба видели недостаток страстной заботы Леонардо о светотени — то, что она заливала холст бесцветными тенями, сводя палитру к черно-белому. Поэтому оба мужчины сохранили свои насыщенные тени яркими. Оба работали над более компактной и замысловатой композицией, а также над изящными, абстрактными позами. В этих последних попытках они упростили и отточили принципы, которые сам Леонардо лишь изредка доводил до логической крайности.

Леонардо сохранил определенные примитивные качества. Он редко сводил свои композиции к плотному расположению фигур, любя оставлять пространство для локтей и с удовольствием открывая пейзажные фоны. И хотя в “Трактате о живописи” он выступал за тщательно сбалансированные и уравновешенные позы, на практике он обычно искал им оправдание в действии. Непревзойденный стилист, он добивался стиля на основе функциональности. Поза, по его собственным словам, должна выражать “эмоции души”. Именно здесь его самые способные последователи не согласились с ним. Поза у них больше не выражала конкретных или индивидуальных эмоций, а являла собой абстрактную красоту грации, достоинства или величия. Фигуры больше ничего не делают и не чувствуют, они расположены так, как того требуют общая композиция и настроение картины. Такое постепенное продвижение к чистому стилю предвещает наступление Высокого Возрождения.



Рис. 159. Fra Bartolommeo. Явление Бога двум Святым.—Лукка.

О несколько флегматичной и порой сентиментальной возвышенности фра Бартоломмео [\[57\]](#) особо ничего не нужно говорить, кроме того, что это оказало формирующее влияние на молодого Рафаэля. Доминиканский монах лично является впечатляющей и дружелюбной фигурой. Работая исключительно во славу Божью и на благо монастыря Сан-Марко, обеспокоенный трагической судьбой своего товарища по монастырю Савонаролы, он неустанно стремился к более яркому цвету и большему достоинству. В своих многочисленных "Святых семействах" он величествен в общепринятом смысле, нигде так не величествен, как в незаконченном эскизе "Мадонны со святой Анной" в Уффици. Иногда в таких картинах, как "Низложение Уффици" и "Мадонна милосердия в Лукке", он достигает острых, так и хочется сказать, оперных эффектов, предвосхищая настроение барокко. В Лукке также представлена великая картина "Богу поклоняются два святы", рис. [159](#), являющаяся прекрасным примером простых и массивных композиций этого художника. На фреске "Страшный суд", которая, будучи разрушенной, лучше представлена Копиями, рис. [160](#), мы находим проработку, в понимании Леонардо, простых симметрий Перуджино. Это прецедент для монументальных фресок Рафаэля в Риме. Его короткая карьера, примерно с 1495 по 1517 год, пришлась на тяжелые времена для Флоренции. В более счастливые дни он, возможно, более идеально сочетал бы в себе стилиста и лирического драматурга, которые и так никогда до конца не сочетались в его серьезной и благородной личности. И все же быть посредником между Леонардо и Рафаэлем казалось бы достаточной славой для любого художника, и это была также немалая услуга - позаимствовать что-то для флорентийской живописи, которой быстро не хватало цвета, чего-то от красочного богатства Джованни Беллини и Джорджоне.

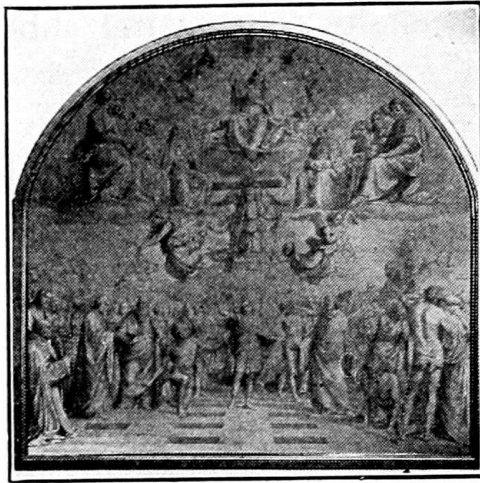


Рис. 160. Fra Bartolommeo. Копия утраченной фрески "Страшный суд".—Уффици.

“Идеальным художником” флорентийцы называли Андреа дель Сарто,^[58] и он заслужил этот титул. Он не создал шедевра первого порядка, но его работы отличаются исключительной однородностью на высоком уровне. Их главные качества - достоинство и изящество при огромном богатстве цвета. Глубокие тени теплые и наполнены сумеречным светом, стилистические позы фигур всегда легки, а переплетение сложных групп всегда выполнено со вкусом и гармонично. В огнеупорное искусство фресковой живописи Андреа привнес богатство, глубину и разнообразие цвета, которых другие едва достигали в масляной живописи. Только Луини на севере мог сравниться с ним в этом отношении. Короче говоря, он непревзойденный техник, совершенствующий свое искусство настолько, насколько позволяют мастерство и вкус, не освещенные чистой гениальностью.



Рис. 161. Andrea del Sarto. Рождение.—Annunziata.

Мало что из его превосходства можно отнести к его ранним тренировкам. До 1500 года он работал с Пьеро ди Козимо, и юношеские фрески Андреа "Чудеса Святого Филиппо Беницци" в переднем дворе "Аннунциаты" демонстрируют свободные и оживленные

композиции и преувеличение живописных пейзажных черт, характерных для его мастера. Но Андреа учился скорее у духа времени, чем у какого-либо другого мастера. К 1514 году его искусство завершено, и его расцвет можно увидеть на фресках "Рождение Пресвятой Богородицы", рис. [161](#), и "Мадонна в мешке", рис. [162](#), соответственно, в переднем дворе и в монастыре Аннунциата. Это роскошный и серьезный дизайн, избавленный от тяжеловесности благодаря изысканному балансу цветовых масс и от условности благодаря намеку на портретность в искусно расположенных фигурах.



Рис. 162. Andrea del Sarto. Мадонна в мешке.—*Аннунциата*.

Десятки раз Андреа повторяет эти совершенства в огромных алтарных спинках, необходимых для новых часовен эпохи Возрождения. Четыре Святых в музее Питти, Мадонна с гарпиями в Уффици, рисунок [162a](#), Мадонна на троне в Берлине, среди многих других, могут служить иллюстрацией его достижений в этом новом направлении. Чем-то напоминающие более тяжелую монументальность фра Бартоломмео, эти великолепные картины добавляют личную и тревожную нотку из-за присутствия капризной, красивой жены Лукреции, чьи капризы и измены являются трагическим элементом в обычной ровной жизни.

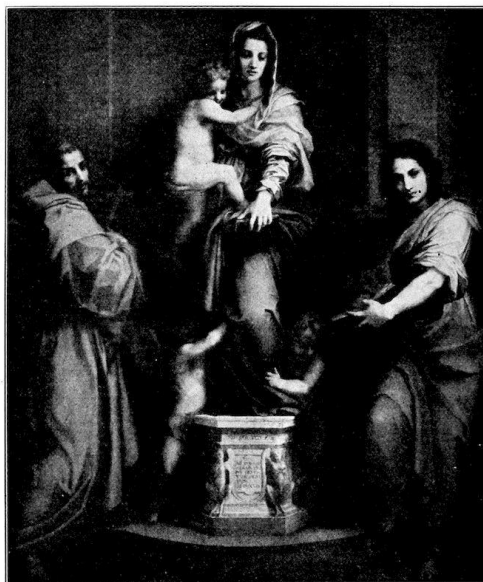


Рис. 162a. Andrea del Sarto. Мадонна с гарпиями.—Уффици.

Андреа в последние годы своей жизни снискал новую славу, но не добавил ничего нового в свое искусство. Монохромные фрески в монастыре Скальцо, изображающие Жизнь святого Иоанна Крестителя, просто несколько преувеличивают древнюю серьезность. Серия, растянувшаяся на многие годы (1515-1526), неравномерна, и многие из этих, возможно, переоцененных композиций явно студенческого исполнения. Без своего цвета Андреа кажется несколько холодновато-академичным. Однако именно это качество стилистического величия парадоксальным образом привлекало монарха-романтика Франциска I. Он призвал Андреа во Францию в 1518 году и с почетом держал его там в течение года. Если бы Андреа обладал какими-либо способностями учителя и теоретика, он мог бы положить начало Возрождению во Франции. Как бы то ни было, он оставался всего лишь предвестником таких низших, но более влиятельных духов, как П. Rosso и Primaticcio, которым несколькими годами позже предстояло основать Школу в Фонтенбло.

Часто портфолио великого техника более захватывающее, чем его основные работы. Так обстоит дело с Андреа дель Сарто. Его многочисленные наброски красным мелом обладают спортивным шармом, которого не хватает его живописи. Другие рисовали по-другому в этой среде, но никто не рисовал лучше.

Когда Андреа умер в 1531 году, “полный славы и домашних испытаний”, как вспоминает Вазари, нормальное развитие флорентийской живописи закончилось, и Флоренция уже видела, как ее художественная звезда померкла на фоне восходящего великолепия Венеции и Рима. В художественном плане она превратилась в город остроумия и изобретательности, где ведется хроника и критика искусства, а не его производство. Более того, навязчивая идея возвышенности Микеланджело приводила в смятение его дилетантных подражателей. Некоторые из них обладают изяществом ясности, как, например, Аньоло Бронзино, который (1502-1572)^[50] практиковал реакционный вид портретной живописи, основанный на старой традиции темперной живописи. В абсолютной красоте поверхности, которую так и подмывает назвать эмалью, он мало уступает своему великому немецкому современнику Гансу Гольбейну, и его чувство характера менее обострено только потому, что менее индивидуально. В надменных патрициях, окружавших персону Козимо, первого великого герцога, он нашел подходящих натурщиков, рис. [163](#). В узкой области портретной живописи он занимает

почти первое место, в то время как в его редких мифологических и религиозных картинах его ограниченность болезненно проявляется. Он был порочным человеком, холодным эстетом, обладавшим немногими из тех благородных добродетелей, которые питают душу. И все же в своей суровой манере он был совершенно совершенен, и как один из первых профессионально безнравственных художников, психологическая критика не может пренебречь им.



Рис. 164. Понтормо. Показания под присягой. —С. Феличе.

Более привлекательной фигурой является его учитель Якопо Карруччи, которого по месту его рождения называют Иль Понтормо.^[60] Это был нежный и глубоко религиозный человек со способностью поэта к восторгу и меланхолии. В своих алтарных произведениях, таких как "Низложение", рис. 164, в Сан-Феличе он ищет и достигает позитивного пафоса. Находясь под влиянием возвышенности Микеланджело, он использует ее в более конкретных и психологических целях. Часто он беспокойный и чересчур напористый, как на фресках Страстей Господних во флорентийском монастыре Чертоза или на странно сложной и искаженной маленькой картине, изображающей мученическую смерть святого Маврикия и его legionеров в Уффици. В таких работах он движется к абсолютному экспрессионизму Эль Греко, предваряя также более традиционный эмоциональный стиль барокко. Как портретисту ему не было равных во Флоренции, за исключением его ученика Бронзино. Часто чувствительность и капризность его характеристик напоминают о его современнике-венецианце Лоренцо Лотто. Даже когда он крепок, в нем чувствителен психологизм, как на превосходном портрете алебардщика, рис. 165. Прежде всего, он был сильным и тонким рисовальщиком, как пером, так и мелом. Его линия извивается порой зловеще, порой необычайно беспечно, а в его набросках фигур есть что-то от волнующего воображения, характерного для исследований фигур Блейка. Для дворца великих герцогов в Поджо-а Кахано, рис. 166, он выполнил в огромном люнете, пронизанном большим круглым

окном, оригинальное оформление странных треугольников в основании. Необычные поля заполнены на каждом довольно маленькой фигуркой в энергичной позе, окруженной зеленью. Вещь одновременно монументальная и пасторальная, а ее свобода и тональность почти такие же современные, как у Besnard. Я бы охотно подольше остановился на столь отзывчивом художнике, но могу лишь отсылать заинтересованного читателя к двум авторитетным томам доктора Ф. М. Клэппа.



Рис. 163. Бронзино. Элеонора Толедская и ее сын.—Уффици.



Рис. 165. Понтормо. Алебарщик. —К. К. Стилман, Нью-Йорк

В течение столетия с лишним после смерти Понтормо в 1556 году во Флоренции все еще время от времени появлялись талантливые художники, но флорентийской школы больше

не существует. Шедевры Микеланджело находились в Риме, шедевры Рафаэля были широко разбросаны. Сознывая свой упадок, Флоренция начинает импортировать художников — фламандского портретиста Сустерманса; венецианского декоратора Луку Джордано. Один из ее самых способных художников, Франческо Сальвиати, придерживается венецианской манеры. Будучи академическим городом, Флоренция сторонится сурового натурализма Караваджо, но у нее уже недостаточно жизненных сил, чтобы найти ему замену. В конце шестнадцатого века ее фресковая живопись погружается в помпезную пустоту, представленную Джорджо Вазари, или едва ли лучшими мифологиями братьев Федерико и Таддео Цуккарро. В семнадцатом веке она все еще может создать идиллию большого романтического и чувственного очарования в лице Франческо Фурины и гениального иллюстратора в лице Джованни ди Сан-Джованни. Но такие названия лишь намекают на несогласованность времен. Флоренция больше не главное течение, а водоворот, и этот небольшой прилив все еще течет в более решительном академизме Болоньи, который должен быть способен вдохновить Пуссена; и в грубом натурализме Неаполя, который собирается дать уроки Веласкесу.

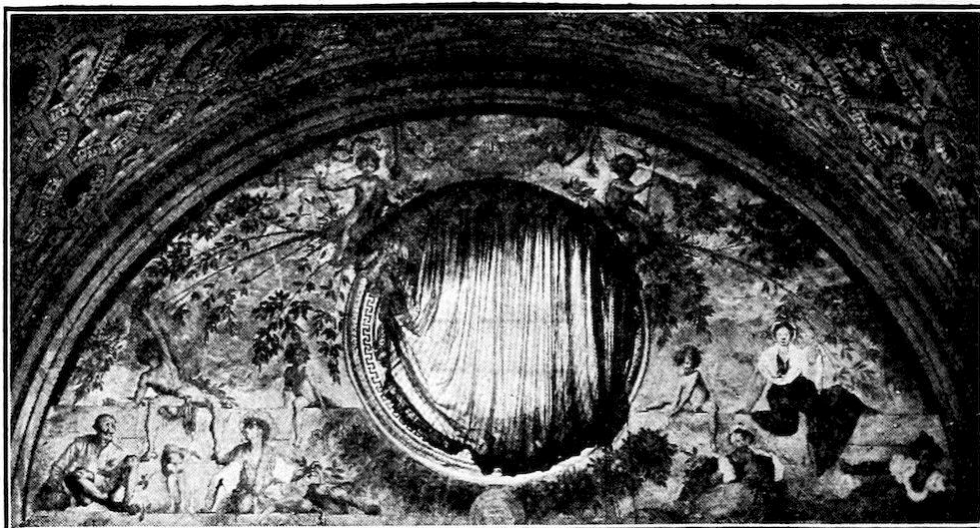


Рис. 166. Понтормо. Люнет с фресками.—*Roggio a Scajano*.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ V

Поэзия и живопись в эпоху Возрождения

Изменив максимум *о поэтической живописи*, эпоха Возрождения считала, что живопись должна быть поэтичной. Действительно, термин *поэзия* обычно применяется ко всей живописи мифологического или идиллического характера. Незаконченная, но очень популярная поэма Анджело Полициано о рыцарском турнире 1468 года изобилует описаниями, которые использовали художники. Боттичелли, несомненно, получил нечто большее, чем намек на рождение Венеры, из строф xсiх-ci "*Джостры*", хотя настроение картины полностью принадлежит Сандро и не похоже на языческую веселость Полициано.

“Один видел

Рожденная в море, свободная и радостная в своих поступках,

Девушка с божественным обликом

Выброшенный на берег жарким зефиром

Балансировал на раковине, и, казалось, небеса радовались этому”.

“Истинная пена и истинное море, как ты бы сказал”

Истинна оболочка, и истинно дуновение ветров.

Ты бы видел блеск глаз Богини

И небеса смеются над ней, и стихии.

И Часы в белых одеждах на берегу,

И ветер треплет их распущенные мягкие локоны”.

.....

- Ты мог бы поклясться, что видел богиню, выходящую из волн

Отжимает волосы правой рукой

И левой рукой прикрывая сладкую гору желания,

И песок, когда-то протоптанный ее ногами,

Одевается травой и цветами.

Затем с радостным и выжидающим взглядом

Вы бы видели, как ее обнимали три нимфы

И закутанный в звездную мантию”.

Очаровательная и даже лукаво-юмористическая картина Боттичелли "Венера со спящим Марсом" в Лондоне издавна и сдержанно повторяет "*Джостру*", I. строфы sxxii-iii, но Боттичелли извлек мотив из контекста и в остальном значительно уточнил его. Венера - это

“Сидя в постели без одеяла

Только что выпущенный из объятий Марса

Которая лежит навзничь у нее на коленях

.....

“Над ними и вокруг крошечных возлюбленных”

Играл голышом, летая то сюда, то туда

.....

“Каждый наполняет колчан свежими цветами

Потом подходит и выливает содержимое на кровать.

Полициано также передал Рафаэлю тему Галатеи в "Фарнезине", "Джостре", I. cxviii (рис. [192a](#))

“Два стройных дельфина тянут машину;

На нем Галатея держит бразды правления,

И они, плавая, дышат одинаково.

Вокруг кружит более влюбленная толпа.

Один выплевывает соленую волну, другие кружат вокруг;

Кажется, что человек играет в любовь и развлекается.

Прекрасная нимфа со своими верными сестрами

Очаровательно смеется над их хриплым пением”.

Тициан, возможно, тоже имел в виду *Джостру*, I. cxі, когда сочинял своих "Вакха и Ариадну". (Рис. [260](#))

“Натыкается на машину, увитую плющом, и бросается бежать

Запряженный двумя тиграми—Бахус

И с ним , кажется , фавны и менады

Ступайте по глубокому песку и кричите на повышенных тонах.

Одних мы видим шатающимися; другие, кажется, спотыкаются,

Один бьет в тарелки; другие, кажется, смеются.

Один пьет из рога, другой из его руки.

Один схватил нимфу, а другой пускает в ход пружины.

ЛЕОНАРДО И АКАДЕМИЧЕСКАЯ ИДЕЯ ЖИВОПИСИ

Необычайную смесь либеральности и догматизма, натурализма и вкуса в Леонардо лучше всего иллюстрирует его собственная *Траттато дела Питтура*. Я цитирую стандартное издание Х. Людвига, Вена, 1882 г., используя номера его абзацев:

МОДЕЛИРОВАНИЕ В СВОТЕНИ КАК ПЕРВЫЙ ОБЪЕКТ ХУДОЖНИКА

¶ 412. “Первая цель художника - заставить плоскую плоскость выглядеть как рельефное тело, выступающее из этой плоскости, и тот, кто в таком искусстве превосходит других, заслуживает большей похвалы, и такое исследование, или, скорее, венец такой науки, рождается из света и тени, или я имею в виду светотень. Тогда тот, кто бежит от теней, бежит также от славы нашего искусства среди благородных духов и обретает ее вместе с невежественным стадом, которое не желает в живописи ничего, кроме красоты красок, совершенно забывая о красоте и чуде изображения плоской вещи так, как если бы она была рельефной ”.

О ТОМ, КАК ОЦЕНИВАТЬ РАБОТЫ ХУДОЖНИКА

¶ 483. “Первое, что вы должны сделать, это рассмотреть фигуры, если они имеют рельеф, которого требуют место и освещение

Во-вторых, разброс или, скорее, распределение фигур должно быть произведено в соответствии с тем, каким вы хотите, чтобы история была.

“В-третьих, фигуры должны быть бдительны и сосредоточены на своей конкретной цели”.

О Движениях, которые Обозначают Эмоции

¶ 122. “Самое важное, что можно найти в теории живописи, — это движения, соответствующие психическому состоянию каждого существа, такие как желание, презрение, ярость, жалость и тому подобное”.

Этапы обучения художника

¶ 82. “Сначала нарисуйте рисунки хорошего мастера, сделанные в соответствии с природой, а не манерами; затем с рельефа, при наличии рисунка, сделанного с этого рельефа; затем с хорошего природного объекта”.

Рассудительность против Ловкости

¶ 62. “Тот художник, который не сомневается, мало чему учится. Когда работа превосходит суждения работника, этот работник мало что приобретает, а когда суждения превосходят работу, эта работа никогда не перестает совершенствоваться, если только этому не мешает жадность”.

Об использовании памяти в ночных дежурствах

¶ 67. “Также я доказал, что для меня немалая польза, когда вы оказываетесь в постели в темноте, повторять в воображении изученные ранее вещи или другие примечательные вещи, заключенные в тонкой мысли, и это действительно похвальный поступок и полезно для закрепления вещей в памяти”.

Об избирательном подражании

58a. “Художник должен уединяться и обдумывать то, что он видит, и обсуждать с самим собой, выбирая самые превосходные части того, что он видит, действуя подобно зеркалу, которое преобразует в столько цветов, сколько предметов находится перед ним. И, поступая таким образом, он будет казаться себе второй натурой”.

¶ 98. “Зимние вечера молодые художники должны использовать для изучения вещей, подготовленных летом, то есть собрать вместе все обнаженные натуры, которые вы сделали летом, и выбрать лучшие части тела, потренироваться на них и зафиксировать их в памяти”.

По высоким Стандартам

¶ 59. “Если вы, художник, будете стремиться понравиться первым художникам, вы сделаете свои картины хорошими, потому что только они могут верно направлять вас, но если вы хотите понравиться тем, кто не является мастерами, ваши картины будут иметь мало ракурсов и мало рельефа или живого движения, и, таким образом, вы потерпите неудачу в той части, в которой живопись считается превосходным искусством, то есть в создании эффекта рельефа там, где рельефа нет ничего”.

О том, как избегать резких теней и воздействия солнечного света

¶ 87. “Художники сильно порицают свет, слишком четко отделенный от тени. Следовательно, чтобы избежать такой ошибки, если вы рисуете тела на открытой местности, вы не будете изображать фигуры освещенными солнцем, но

представьте, что между объектом и солнцем находится своего рода туман или прозрачные облака, откуда, поскольку фигура не подчеркивается солнечным светом, границы света и тени не будут подчеркнуты”.

В САМОМ ПРИЯТНОМ СВЕТЕ

¶ 138. “Если у вас есть двор, который по вашему желанию можно накрыть полотняным тентом, это будет хорошее освещение; или если вы хотите нарисовать кого-либо, нарисуйте его в плохую погоду, ближе к вечеру, и заставьте натурщика встать спиной к одной из стен этого двора. На улицах с наступлением темноты обратите внимание на лица мужчин и женщин в плохую погоду, на то, сколько в них изящества и нежности”.

НА ПРОТИВОВЕСЕ ФИГУРЫ

¶ 88. “Не поворачивайте голову так, как грудь, и руку не поворачивайте так, как нога; и если голова повернута через правое плечо, сделайте так, чтобы части тела слева были ниже, чем справа” [и наоборот].

На первый взгляд этот стилистический прием категорически противоречит принципу леонардо о том, что позы и эмоции должны выражать душевное состояние, но на самом деле многие выразительные движения подчиняются этому закону противовеса или активного равновесия. Сам Леонардо обычно находит мотивы для таких поз. Такие преемники, как Рафаэль и Андреа дель Сарто, обычно использовали такие позы без какого-либо оправдания, кроме присущей им грациозности.

О СВОБОДЕ СОЗДАНИЯ КОМПОЗИЦИИ

¶ 189. “Вы никогда не задумывались о поэтах, сочиняющих свои стихи? Они не утруждают себя тем, чтобы писать красивыми буквами, и не возражают против того, чтобы убрать некоторые стихи и сделать их лучше. Итак, художник, сделай конечности своих фигур грубыми и удели внимание в первую очередь движениям, соответствующим ментальному состоянию существ, составляющих твою историю, а не красоте и правильности их членов, потому что ты должен понимать, что если такая композиция в грубом виде будет соответствовать потребностям изобретения, она понравится еще больше после того, как ее украсят совершенством, соответствующим всем ее частям. Я видел в облаках и пятнах на стене то, что побудило меня к прекрасным изобретениям различных вещей, поскольку эти пятна, хотя и не были совершенно совершенны ни в одной части, не были лишены совершенства в своих движениях и других действиях”.

ЖИВОПИСЬ ВНУКА ПРИРОДЫ

¶ 12. “Если вы будете презирать живопись, которая является единственным подражателем всех видимых произведений природы, то, несомненно, вы будете презирать также и то тщательное исследование, которое с философской и осторожной спекуляцией рассматривает все качества форм: море, местность, растения, животных, травянистую растительность, цветы, окутанные светом и тенью. И действительно, эта спекуляция - наука и законное дитя Природы, поскольку живопись рождена этой природой. Но, говоря более корректно, мы будем говорить “внук природы”, поскольку все видимые вещи рождены Природой, из которой рождается живопись. Следовательно, мы справедливо будем называть его внуком этой природы и родственником Бога”.

Что Художник Должен быть Одинок

¶ 50. “Художник, или, скорее, дизайнер, должен быть одинок, и особенно когда он поглощен размышлениями, которые, постоянно появляясь перед глазами, дают материал, который нужно хорошо запомнить. И если вы будете

одинок, вы будете полностью принадлежать себе. И если вас будет сопровождать один спутник, вы будете наполовину вашими, и тем меньше, чем больше будет нескромность вашего общения ... И если бы вы сказали: 'Я буду поступать по-своему, я буду держаться особняком' ... нельзя служить двум господам. Вы плохо справитесь с обязанностями компаньона и, что еще хуже, с целью рассуждений об искусстве ... И если ты скажешь: "Я полностью удалюсь"... Говорю тебе, тебя сочтут сумасшедшим, но, о чудо, поступая таким образом, ты, по крайней мере, будешь один".

Здесь Леонардо резко оспаривает непринужденные методы общения, которые на протяжении поколений были характерны для боттеги художника, и показывает себя индивидуалистом современного типа.

ВОСХВАЛЕНИЕ ЛЕОНАРДО РУБЕНСОМ

Питер Пауль Рубенс, скопировавший батальную картину Леонардо, оставил следующую пронизательную дань уважения гению своего предшественника:

От него не ускользало ничто из того, что касалось выражения его предмета: и пылкостью своей фантазии, а также основательностью своих суждений он возвышал божественное над человеческим и понимал, как придать людям те различные степени, которые возвышают их до характера героев.

"Лучший из примеров, которые он оставил нам, - это "Вечера Господня", написанная им в Милане, где он изобразил апостолов в подходящих для них местах, а нашего Спасителя - в самом почетном, среди всех, где нет никого достаточно близко, чтобы давить на него или мешать ему. Его поза величественна, его руки находятся в свободной позе, чтобы показать еще большее величие, в то время как апостолы кажутся взволнованными от одной стороны к другой из-за неистовства своего вопроса, в котором, однако, нет ни подлости, ни каких-либо непристойных действий, которые можно было бы увидеть. Короче говоря, благодаря своим глубоким размышлениям он достиг такой степени совершенства, что мне кажется невозможным говорить о нем так хорошо, как он того заслуживает, и тем более подражать ему".

Искусство живописи ... Переведено с французского месье Де Пилесом, Лондон, около 1725 г. стр. 107 ф.



Рис. 167. Рафаэль. Граф Бальдассаре Кастильоне, автор "Придворного".—*Лувр.*

ГЛАВА VI

ЗОЛОТОЙ ВЕК

РАФАЭЛЬ И МИКЕЛАНДЖЕЛО

О гордости и смирении в искусстве—Определение нового Великого стиля—Умбрийское смирение у ранних художников—Джентиле да Фабриано—Пятнадцатый век—Лука Синьорелли—Перуджино—Рафаэль; Раннее развитие—Римский триумф—Микеланджелевские aberrации—Микеланджело.

Вопрос о том, основано ли величайшее искусство на гордыне или на смирении, разделит критиков. Большинству покажется очевидным, что утверждение художником своих способностей является актом гордости - гордости личности, которая часто подкрепляется гордостью нации и расы. Такой прекрасный критик, как Джон Рескин, напротив, настаивал на том, что величайшее искусство проистекает из смирения — благоговения перед Богом, восхищения Его творениями в природе, почтения также к своему земному мастеру в искусстве и, следовательно, к великой традиции своего ремесла. Разница существует во всем мире. Согласно той или иной интерпретации, произведение искусства становится актом показа или поклонения. Такие противоположности в сфере анализа часто достаточно комфортно пересекаются в сфере практики. Такой надменный индивидуалист, как Леонардо да Винчи, настаивает на том, что его исследования внешнего вида и реальности ведут к тому познанию Бога, без которого невозможна любовь. И сам Золотой век живописи, хотя в основном он основан на корпоративной и индивидуальной гордыне, также имеет свою нотку смирения. Если Микеланджело олицетворяет расцвет трех поколений исследователей, ту гордость интеллекта, которая когда-либо правила Флоренцией, то точно так же Рафаэль олицетворяет многие поколения смирения и обучаемости в своей родной Умбрии. Около десяти лет гордыня и смирение работали бок о бок, и это был Золотой век. Гордость возобладала над смирением, и классический стиль Центральной Италии скатился к претенциозному эксгибиционизму.

Наша тема - краткий момент свершения, который стал свидетелем возвышения Рима как центра искусства и величайшей картины Рафаэля и Микеланджело. Нам не нужно колебаться, применяя к нему старомодный термин "Золотой век". Но мы не будем использовать его с совершенно старомодной елейностью, прекрасно понимая, какие тяжелые жертвы были принесены для достижения так называемого Великого Стиля и какое еще более суровое наказание это наложило на искусство, пришедшее ему на смену.

Флорентийцы верили, что живопись достигла своего расцвета в 1504 и 1505 годах, когда Леонардо да Винчи и Микеланджело создавали великолепные боевые фигуры для Приорского дворца во Флоренции, а Рафаэль писал своих самых прекрасных мадонн. Современные критики скорее были бы склонны датировать грандиозную кульминацию патетическим инцидентом, произошедшим несколькими годами позже. В 1508 году, когда папа Юлий II пожелал украсить новые вестибюли Ватикана, к знаменитому *Станце* он призвал лучших из старых художников — Содому, Перуджино, Синьорелли и других.

Не успели они приступить к украшению сводов, как их работа показалась им неадекватной. Им тут же отказали, и молодой человек Рафаэль был вызван из Флоренции, чтобы занять их место. Этот случай показывает, как внезапно новая красота озарила мир меценатства. Итальянцы, живо осознававшие ее приход, были менее осведомлены о столь же внезапном угасании великого стиля. Оглядываясь назад, мы теперь можем видеть, что все развитие было чудесным рывком, длившимся всего лишь дюжину лет, от карикатур на битвы 1505 года до карикатур на гобелены Рафаэля 1516 года. Рафаэль и Микеланджело, создавшие непреходящую славу Ренессанса, тоже вырыли ему могилу. Прежде чем рассматривать созидательную и разрушительную энергии этих двух гигантов, мы можем с пользой отметить характеристики того, что с тех пор, будь то для восхваления или насмешки, называется Великим Стилем. И здесь мне нечего делать, кроме как сжать превосходную книгу профессора Вельффлина.

В Grand Style акцент делался на зрелости, благопристойности и взвешенной силе. Избегаются живые и живописные эпизоды. Новое искусство требует простоты и центральности. Человеческая фигура доминирует в композициях. Рама плотно заполнена сложной группой. Сами фигуры объемные и зрелые. Мадонна уже не девушка, а грациозная тридцатилетняя женщина. Младенец Христос - это уже не младенец, а вполне взрослый юноша, чьи гибкие формы гармонируют с формами взрослых людей. Что касается позы, фигуры больше не расположены небрежно или в какой-то позе, требуемой определенным действием. Они отлиты в обычных позах, которые подчеркивают активную красоту тела. Головы перекидываются через плечи, верхняя часть тела поворачивается против толчка нижней, руки противодействуют движению ног. Такой противовес всегда активен, подразумевающий движение. Прямые линии уступают место переплетению S-образных изгибов — так много пружин, натяжение которых поддерживается равным. Резкое движение или кручение тела встречается часто, но одно движение или кручение должно быть немедленно подхвачено и уравновешено каким-либо эквивалентом. Следуя общему принципу центральности, цвета меньше и лучше изучаются. В портретной живописи, например, у нас больше нет пейзажей или тщательно продуманных интерьеров, а есть простые темные фоны. Во всех отношениях мы оставили позади спонтанность и счастливую случайность и вступили в мир изысканного расчета. Вместе с искусством общество двигалось к идеалам простоты и благопристойности. Вы больше не увидите заплетенных в косы, украшенных лентами и драгоценными камнями причесок женщин Боттичелли, а безмятежные брови с волосами, ровно зачесанными назад и уложенными в сетку в виде массы. Молодые кавалеры носят свои пышные локоны почти таким же образом и щеголяют сеньориальными бородами лопатой. Старики еще более великолепны с бородами монументального масштаба. Такие люди одеваются уже не в разноцветные одежды, а в насыщенно сдержанный черный. Идеал - достоинство, хладнокровие и великодушие. Вы можете проследить это во всех тонкостях казуистики в том, что до сих пор остается одной из лучших картин о том, какими должны быть джентльмен и леди, - в *Кортегиано* Бальдассаре Кастильоне. Она была закончена в 1516 году, пока его друг Рафаэль создавал рисунки на гобеленах. И вы можете прочесть многое из этого высокого учения на собственном чувствительном и понимающем лице графа Кастильоне, рис. [167](#), каким его тогда нарисовал Рафаэль. Он дышит той тонкой игрой гордости и смирения, которая была главной движущей силой Возрождения, и это возвращает нас к двойному происхождению Величественного Стиля - гордости Флоренции и смирения Умбрии.

Умбрия в узком смысле включает в себя только живописные участки верхнего Тибра и холмистые берега озер Тразимене и Больсена. Но на всем пути от гор до Адриатики цивилизация была схожего типа, как и искусство. Таким образом, мы можем считать Адриатический путь от Анконы до Равенны Умбрийским с точки зрения историка

живописи. Там не было больших городов и мало торговли. Это регион небольших коммун на вершинах холмов, в стенах которых крестьяне ютились ночью в поисках защиты, а днем спускались в поля. Это была страна горячих страстей и жестокой вражды, а также религиозного энтузиазма и мистического благочестия. Великие ереси захлестнули страну, как и радостное и практичное христианство святого Франциска, величайшего из сынов Умбрии. У нас есть большая часть непостоянства, которое мы отмечали в Сиене, однако без столицы, которая могла бы его централизовать, и у нас также есть то, чего не хватало Сиене — неизменное и прекрасное смирение. Умбрия знала свое провинциальное поместье и принимала его ограничения.

Нигде это не показано так ясно, как в ее творчестве. В течение двух столетий она была в состоянии привлекать иностранных художников, всегда проявляя восхищение и покорность. Так Джунта Пизанский, Чимабуэ и его римские современники; Джотто и его флорентийские ученики; Симоне Мартини и другие сиенские художники украсили главный памятник Умбрии - базилику Святого Франциска в Ассизи. Их работа длилась более столетия, скажем, до 1330 года. Еще позже в Перудже работали сиенские художники, в том числе Таддео Бартоли, и регион обещал стать художественной зависимостью Сиены. Но с наступлением эпохи Возрождения и распространением власти Флоренции за пределы Аретцо предпочтение отдается флорентийским художникам. Мы находим Доменико Венециано в Перудже в 1438 году на жалованье правящего Бальони. Немного раньше фра Анджелико несколько лет рисовал в Кортоне. В начале пятидесятых Беноццо Гоццолли писал свои францисканские фрески в Монтефалько, а в остальном активно работал в долине Тибра. В 1468 году фра Филиппо Липпи был призван в Сполето. Вскоре после этого Умбрия научилась полагаться на своих собственных художников. В Адриатических Марках имело место ограниченное проникновение стиля Джотто, в основном через Падую и Римини. К концу столетия преобладала манера лоренцетти. На смену ему пришло влияние венецианского Возрождения, примером которого послужили такие довольно отсталые художники, как Виварини и Карло Кривелли. Еще позже рассеянное влияние Джованни Беллини гармонично сочетается с влиянием Перуджино.

Таким образом, в смирении и обучаемости Умбрия очень медленно и на самых разных этапах ученичества вырабатывала свою собственную оригинальность. И когда она приходила, в ней глубоко чувствовалось учение о ее просторных промежутках и голубых горах.

Так было и с первым известным художником, которого создала Умбрия, Джентиле да Фабриано.^[6] Он чувствовал пейзаж так, как ни один художник до него. Родившийся около 1360 года, он обучался у своего земляка Алегретто Нузи. Алегретто проводил тщательные исследования во Флоренции, а также с восхищением рассматривал картины Лоренцетти. Его собственные алтарные изделия обладают сиенским великолепием с оттенком сладости, которая полностью присуща Умбрии. Его ученик Джентиле предпочитает более витиеватые композиции, подобные тем, которые мы видим в его ранней "Коронации Пресвятой Богородицы" в Милане. Вскоре Джентиле отдался панорамному стилю повествования, превзойдя Лоренцетти в проработанности, живости и изяществе. Внешне он напоминает таких флорентийских современников, как Лоренцо Монако и Мазолино, но его настроение шире и добродушнее, а декоративный акцент более великолепен. До 1410 года его вызвали в Венецию рисовать в новом герцогском дворце. Его ожившие исторические фрески вскоре были уничтожены пожаром, но его пребывание в Венеции было достаточно долгим, чтобы его манера через его ученика Якопо Беллини и многочисленных подражателей произвела впечатление на венецианскую школу повествования.



Рис. 168. Gentile da Fabriano. Поклонение волхвов.—Уффици.



Рис. 169. Gentile da Fabriano. Рождество Христово. Произведение Пределлы из "Поклонения волхвов".—Уффици.

Переехав во Флоренцию, он оставил там наиболее полное проявление своего благородного таланта в "Блистательном поклонении королей", рис. [168](#), который сейчас находится в Уффици и был написан для капеллы Паллы Строцци в Тринита. Он был подписан в мае 1423 года, и, возможно, потому, что это был сезон цветов, Джентиле нарисовал на богатых пилястрах растущие веточки ипомеи, ириса, анемона и василька. В его фантастическом готическом обрамлении мы становимся свидетелями зрелища, подобное которому Италия часто видела в святые дни, — процессии Мудрецов, движущейся по ее улицам. Вокруг Матери и ее Ребенка царит благоговейный трепет, но вскоре сцена сменяется шумом ожидающих латников, натертых коней и рычащими в погоне животными. Цвет - это сияние алого, малинового, лазурного и золотого в готическом стиле. Но картина более чем готична благодаря нежным и почти

атмосферным оттенкам холмов на заднем плане. Искусно сочетая сиенский идеализм с широтой повествования и живостью, картина является последним и самым великолепным памятником рыцарству, которое сейчас является лишь отблеском, но угасающим во всем блеске закатного часа.

Как это обычно бывает, современный вклад картины скромно внесен на панелях *пределлы*. "Рождество Христово", рис. [169](#), с нежным светом, исходящим от Младенца Христа, и золотыми звездами, мерцающими над пастбищами на вершине холма, является, пожалуй, первым ноктурном в искусстве и до сих пор одним из самых красивых. Полет в Египет показывает радостный восход солнца, поднимающийся над холмами Глэд. Средства традиционны, блики подкрашены золотом, но настроение и эффект налицо. Молодой Мазаччо, несомненно, рассматривал эти маленькие панно, прежде чем предпринять свое более натуралистичное приключение в области структурного света и тени.



Рис. 170. Andrea da Bologna. Мадонна Смирения.—Кливленд.

Вскоре папа Мартин V, вернувшийся из ссылки в Авиньоне и планирующий восстановить величие христианского Рима, призвал Джентиле и поручил ему украсить неф Святого Иоанна Латеранского. И снова огонь лишил нас монументальных произведений, которые составляли современную славу Джентиле. Мы знаем, что они заслужили похвалу величайшего фламандского художника, посетившего Италию эпохи Возрождения, Роже де ла Пастур из Турне. А два поколения спустя раздраженный

Микеланджело почти сентиментально заявил, что Джентиле был мягким как по имени, так и по натуре. Для нас важно отметить, что Джентиле точно предсказал будущие триумфы Рафаэля, широко распространив славу умбрийской живописи по Италии, прежде чем утвердить ее в Риме.

Конечно, такая работа, как у Джентиле, была в высшей степени исключительной на границе Умбрии. Обычное положение вещей представлено застенчивыми и скромными мадоннами, которых Франческуччо Гизи повторял бесконечно. Этот тип Мадонны смирения нигде не представлен так восхитительно, как на прекрасном панно в музее Кливленда, рис. [170](#), для которого я в другом месте предлагал атрибуцию Андреа да Болоньи.^[69] Она совсем не похожа на величественных мадонн Флоренции и Сиены. Чтобы заверить нас, что эта нежная Мать, в конце концов, Царица Небесная и Вторая Ева, пришедшая для нашего спасения, художник украсил ее сверкающим ореолом с крошечными миниатюрами ее защитников, апостолов, и простер у ее ног ту Первую Еву, в которой мы все согрешили. Картина, вероятно, была написана до 1380 года, и, с ее византийскими реминисценциями, она хорошо иллюстрирует средневековье, которое утвердилось на Адриатических рубежах еще долго после того, как Тоскана повернулась лицом к эпохе Возрождения.

Было бы мало что добавить к нашему обзору Умбрии, если бы мы остановились на Оттавиано Нелли из Урбино, мягко-живом рассказчике; равно как и на тех ранних художниках из Камерино и Сан-Северино, которые сочетали мягкий местный стиль с великолепной строгостью ранней венецианской манеры. Я с сожалением прохожу мимо их работ, ибо они часто прекрасны в своей откровенной зависимости от более сильных духов. В общем обзоре средние годы пятнадцатого века в Умбрии показывают довольно мало интересного для нас, вплоть до возвышения Пьетро Перуджино. Он появляется в художественном мире, где в долине Тибра доминируют флорентийцы Гоццоли, а за горами - Карло Кривелли и Виварини. Такого предшественника Перуджино, как Бенедетто Бонфигли из Перуджи, нам задерживать не нужно. Он немного, очень немного научился у флорентийца Доменико Венециано, который рисует мадонн со скромной идеальностью; и повествует о жизни Святого Эрколано в Коммунальном дворце Перуджи с обильными и запутанными подробностями, в стиле Гоццоли и Доменико ди Бартоло. Его *боттега* была фабрикой тех причудливых и часто устрашающих религиозных знамен, цифра [171](#), которые набожные умбрийцы несли процессией, чтобы предотвратить повторение эпидемии чумы. Нам нет нужды останавливаться на предполагаемом мастере Перуджино, Фьоренцо ди Лоренцо, чье уродливое и выразительное рисовальное мастерство восходит к Верроккьо и Поллайоли. Мы можем лучше всего оценить необычайную оригинальность Перуджино, обратившись к современникам, которые обладали равными преимуществами. Лоренцо ди Сан-Северино является примером обычной умбрийской смеси гоццоли и венецианских влияний. И в такой картине, как "Мадонна на троне", рисунок [172](#), из коллекции Холдена в Кливленде, он достигает идеальности чувств и красоты исполнения самого освежающего сорта. Эта картина, должно быть, была написана около 1490 года. Это может свидетельствовать о высокой отметке, достигнутой Маршами к концу столетия, и, таким образом, может избавить нас от рассмотрения таких по своей сути очаровательных художников, как Джироламо да Камерино и его земляк Джованни Боккатис.



Рис. 171. Знамя чумы в Бонтильи. Богородица, защищающая своих приверженцев от чумных стрел, метаемых Христом.—*Chiesa del Gonfalone, Perugia.*



Очень похожее обучение привело к более амбициозным, но едва ли более приятным результатам у Никколо Либераторе из Фолиньо (1430-1502). Вначале находясь под влиянием Гоццоли, позже он подражал напористости венецианца Карло Кривелли. Таким образом, Никколо действует в скромных рамках, свойственных искусству Умбрии. Он пишет эссе о трагедии и слишком часто превращается в бурлеск. Как и большинство жителей Умбрии, он рисует знамена процессий, а также сложнейшие алтарные изделия, в которых выступы, резьба и шпангоуты почти заслоняют Мадонну и святых, которые проявляют крестьянскую неловкость среди такого великолепия. Таков характер триптиха в Ватикане, датированного 1466 годом. Он довольно выгодно отражает одновременно тонкий и амбициозный талант Никколо.



Рис. 173. Melozzo da Forlì. Папа Сикст IV и его двор. Фреска.—Ватикан.

Такие малоизвестные художники, как мы рассматривали^[64] могли поддерживать идеализм, из которого должен вырасти Перуджино, могли обеспечить его духовную основу. Они мало что могли сделать, чтобы воспитать его с положительной стороны. Эта задача выпала на долю людей более могущественных, которые пропитались флорентийским реализмом — Мелоццо да Форли^[64] и Луки Синьорелли. Оба были учениками этого гиганта среди умбро-флорентийцев, Пьеро делла Франческа. Мелоццо родился в 1438 году и рано поступил на службу к герцогам Урбино. Он практикует энергичное рисование как в декорациях, так и в портретной живописи, позволяет себе самые смелые ракурсы, добавляет позитивный атлетизм к той гордости жизнью, которую мы отметили в более статичной форме у его мастера. Таким образом, его фрески для куполов ризницы Санта-Каса в Лорето и по праву известные фрагменты игры ангелов из разрушенной ризницы старого собора Святого Петра в Риме демонстрируют силу и взвешенную смелость, которые одновременно соперничают с современными работами Мантеньи в Мантуе и предвещают более языческое изобилие величайшего ученика

Мантеньи, Корреджо. Эта решительная и мужественная манера проявляется в более сдержанной и традиционной форме на превосходных фресковых портретах папы Сикста IV и его двора, рис. [173](#), в Ватикане. Такая работа выходит за рамки умбрийских стандартов.

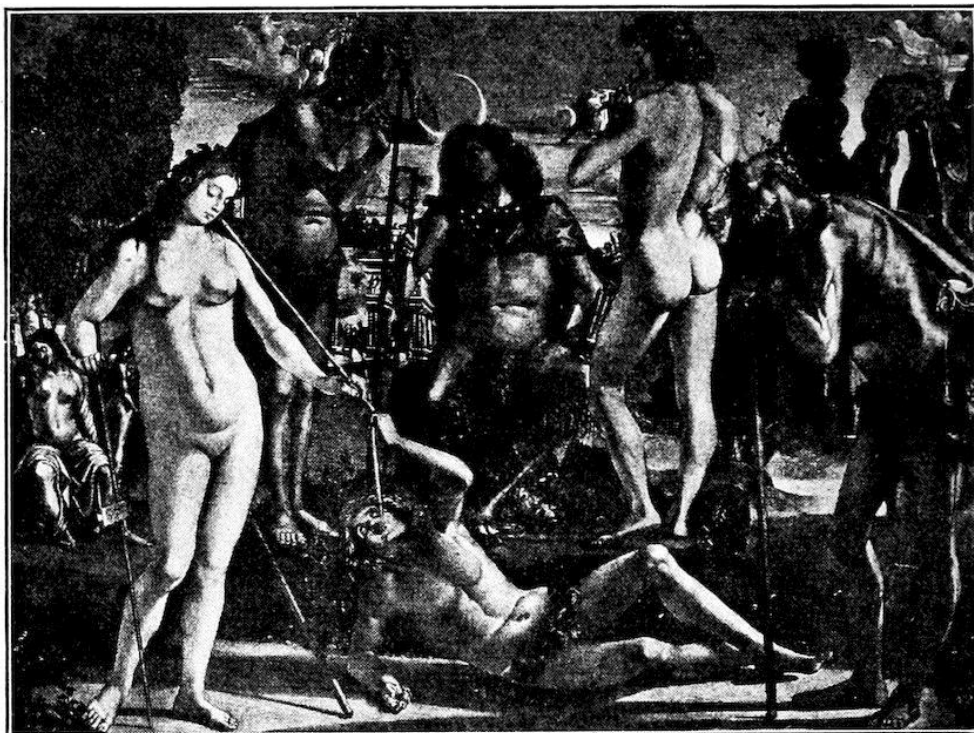


Рис. 174. Luca Signorelli. Пан, Бог музыки. —Берлин.

Еще большее значение имеет интенсивное и суровое искусство товарища Мелоццо, Луки Синьорелли.^[65] Родившийся в Кортоне в 1441 году, мы мало что знаем о его ранней карьере, за исключением того, что он учился у Пьеро делла Франческа, переехал во Флоренцию и постоянно находился под влиянием анатомического и страстного реализма Антонио Поллайоло. Ранние работы Синьорелли нам малоизвестны. Мы вполне можем сначала изучить его в пасторальной мифологии "Пан, Бог Гармонии", рис. [174](#), ныне находящийся в Берлине. Она была написана около 1490 года для семьи Медичи, для виллы, для которой Боттичелли спроектировал "Примаверу" и "Рождение Венеры". Она уступает своим собратьям по воображению и утонченности, особенно по цвету, но по своему размеренно перекликается с поэтической задумчивостью раннего флорентийского гуманизма. Схожие качества воображения присущи великой фреске "Последние дни Моисея" в Сикстинской капелле, написанной в 1482 году по его проекту. Но жилка у Синьорелли исключительная. Вскоре он отдался суровому реализму, неприятному в его религиозных темах. Не встречая особой симпатии в больших городах, он написал множество алтарных произведений для городов Умбрии. Эти картины суровы по духу и свинцовы по цвету. Здесь нет попытки понравиться. Синьорелли неустанно продолжал свои личные поиски выразительной анатомии. Легенда рассказывает нам, что с сухими глазами он нарисовал прекрасное тело своего собственного убитого сына для фотографии Погребения в Кортоне. Мы видим, как он вводит обнаженные фигуры на фоне круглой Мадонны в Уффици, рис. [175](#). Экспериментатор доминирует над художником.



Рис. 175. Синьорелли. Мадонна.—Уффици.

В 1500 году, когда ему было почти шестьдесят, он нашел реальное применение своему свирепому искусству. Его пригласили рисовать в часовне Сан-Бриксио в соборе Орвието. Темой был Страшный суд. Более пятидесяти лет назад фра Анджелико начал работу над ангельскими хорами в подземельях. Синьорелли продолжил работу с совершенно иным темпераментом. У входа и в задней части Часовни он показал человечество, пораженное последними язвами. В четырех арочных пространствах по бокам он установил "Проповедь Антихриста" - зловещую сцену, детализированную со всеми подробностями раннего Возрождения. Для трех оставшихся сцен - Воскрешения мертвых, рис. 176, Осуждения грешников, рис. 177, и Воздаяния Праведным - он изобрел новые способы как интерпретации, так и композиции. Как далеки мы от торжественных судебных заседаний Джотто или мотивов сада и лабиринта фра Анджелико! В каждом случае в люнете мы видим небесные фигуры или, по крайней мере, божественные, в то время как внизу мы видим кишащие массы обнаженных людей, сбитых с толку забытым светом, стремящихся к небесам или уклоняющихся от когтей демонов.

Что отличает эти фрески, так это великолепная обыденность. Художник задает только один вопрос. Учитывая буквальную истину Книги Откровений, как бы выглядел страшный суд и что бы чувствовал человек, если бы он действительно был там? Итак, он объясняет это — борьбу скелетов за то, чтобы вытолкнуть их на свет, их последовательное повторное использование сухожилий, мышц и кожи, смущение, когда наполовину собранное тело тщетно ищет признания. И все это он противопоставляет уверенной, сильной осанке архангелов наверху. Опять же, в Восхождении Праведных на Небеса устремление в основном физическое, причем великолепное. Эти чистые сильные тела в основном хотят избежать коррупции, от которой их призвал последний козырь. И даже ангелы-хранители не столько умиляются, сколько ликуют при мысли о подходящих рекрутах для пополнения небесного ополчения Святого Михаила. Точно так же проклятые вздрагивают, но не от угрызений совести, а от физического страха перед цепями, когтями и неминуемостью вечного огня.

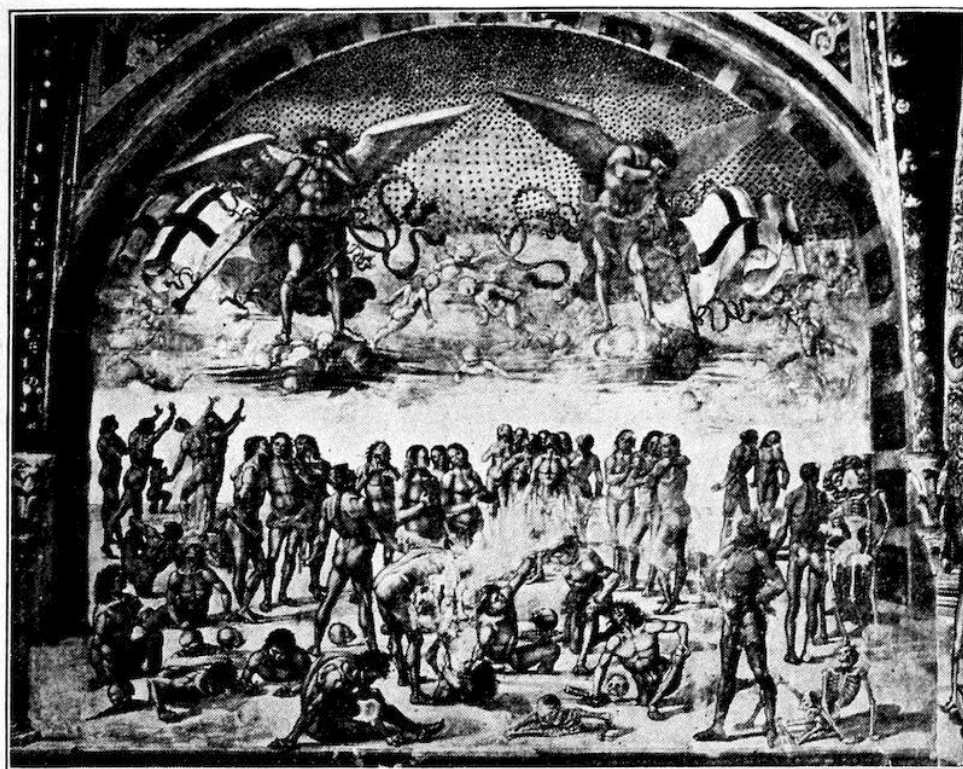


Рис. 176. Luca Signorelli. Всеобщее Воскресение.—Кафедральный собор, Орвието.



Рис. 177. Luca Signorelli. Души Проклятых.—Кафедральный собор, Орвието.

Это крепкое, честное искусство вряд ли можно назвать итальянским. Его дух безжалостен и северен. Это ничего не смягчает, говорит практически обо всем, представляет тело в его уродстве, игнорирует очевидные соображения стиля. И все же,

как удачное сочетание обширного технического эксперимента в анатомии с честным и мощным усилием воображения, это одно из самых замечательных достижений итальянского Возрождения. В нем мало от итальянской знати, но он оказал сильное влияние на тех, кто его обладал. Перуджино и Рафаэль подражали упорядоченному расположению сцен Синьорелли в двойном вертикальном порядке, а Микеланджело подпитывал свою мечту о героическом мире великолепной наготы радикальными видениями Синьорелли. Каким бы чрезмерно богатым и напористым ни был Синьорелли, он также обладает стихийной, тонизирующей силой. После посещения часовни Святого Бриксии никто не становится прежним.

Если Синьорелли был величайшим персонажем в Умбрии до Рафаэля, то Пьетро Перуджино отличался тончайшим умом и вкусом. Он родился в 1446 году в Читта-делла-Пьеве и в девять лет был отдан в услужение бедному перуджийскому художнику. Его ранняя деятельность является предметом лишь остроумных догадок.^[66] Существует неоднозначный ряд картин, по-разному приписываемых ему и Фиоренцо ди Лоренцо, - сложная и довольно неважная проблема, которую я охотно оставляю в покое. Несомненно лишь то, что в свои двадцать с небольшим Перуджино учился у Верроккьо во Флоренции вместе с Леонардо да Винчи. К 1481 и 1482 годам Перуджино предстает в Сикстинской капелле во весь свой художественный рост.

Его превосходство, показанное на фреске "Вручение ключей Петру", рис. [118](#), и в многочисленных работах за оставшиеся сорок два года его жизни, настолько единообразно и почти монотонно, что его величие до недавнего времени оставалось незамеченным. Только такие критики, как мистер Беренсон и профессор Вельффлин, отдали ему должное. Он работал над совершенно ясными и осознанными идеалами простоты, симметрии и простора; во всем этом он шел вразрез со своим временем. Отвергая живописное богатство и беспорядок раннего Возрождения, он посоветовался с византийскими художниками и фра Анджелико из Сан-Марко. Они научили его ценить простые геометрические формы в композиции фигур и тому, как жертвовать деталями ради широкого эффекта. Чтобы его группы, расположенные в виде простых пирамид, продолговатых или овальных фигур, не казались слишком голыми, он хитро менял положения фигур, таким образом ослабляя строгость лежащей в основе симметрии. Каждая наклоненная голова, заостренная ступня и покачивающееся бедро имеют свою точную композиционную ценность. Что касается фигур, то в них нет напряженного рисования, они просто достаточно хороши. Здесь, как и везде, правит принцип художественной экономии, чуждый духу момента.

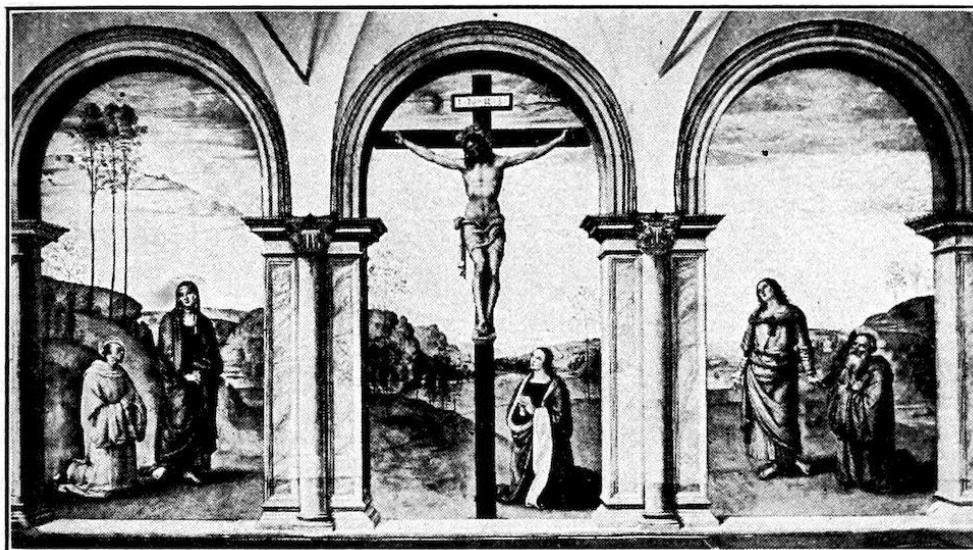


Рис. 178. Перуджино. Мистическое Распятие. Fresco.—*Santa Maria Maddalena de' Pazzi*. Флоренция.

Пока он выступает как критик и сторонник стиля раннего Возрождения. Его положительным вкладом было создание особенно просторного и прекрасного пейзажа, необъятность света и воздуха, скрывающаяся за ограниченными формами его фигур. Этот пейзаж является прекрасным обобщением пейзажей долины верхнего Тибра. Форм немного. Перистые деревья обозначают среднее расстояние; речная долина плавно открывается переплетающимися берегами к далеким голубым горам. Над серебристым горизонтом небо постепенно становится темно-синим, подчеркнутым редкими плывущими облаками. Здесь несколько цветов: теплый коричневый, свежий зеленый, более бледный и глубокий синий, разнообразные серые оттенки. С помощью этих простых средств достигается ощущение бесконечного пространства и всеохватывающего покоя.

Все эти совершенства воплощены в великолепной фреске с изображением Распятия [178](#) в монастыре Санта-Мария-Мадделена-деи Пацци во Флоренции. Дата - 1495 год, пятьдесят второй год работы Перуджино. Лирический квиетизм эффекта основан на деликатном уклонении от самой формальной симметрии. Такие особенности, как наклоненная голова святого Иоанна и три дерева слева, уравнивающие Магдалину справа от креста, имеют важное значение. Действительно, любое незначительное изменение положения фигур или линий пейзажа привело бы к диссонансу.



Рис. 179. Перуджина. Мадонна на троне.—Ватикан.

Мы получаем очень похожий эффект, добавляя величественную и простую архитектуру к изображению Мадонны на троне в Ватикане. Рисунок [179](#). Опять же, формальность пирамидального узора смягчается различным расположением фигур, которое при индивидуальном рассмотрении может показаться ненормальным, но которое имеет важное значение для композиции. Более откровенно эмоциональным, но все же сдержанным является Экспозиция Галереи Уффици, рис. [180а](#). Он выполнен в виде овала с цепными внутренними изгибами, предвосхищающими гораздо более сложные узоры Рафаэля. В этот момент, в 1494 году, ни один из ныне живущих художников, кроме Леонардо, не смог бы соткать эту группу с такой определенностью вкуса, и он вряд ли смог бы сравниться с ее широким и безмятежным пейзажем.

В первые годы нового века Перуджино украсил торговую биржу Камбио в Перудже фресками, частично религиозными, частично моральными и символическими. Самые известные представляют Добродетели, Цифра [180](#), парами, парящими в небесах со своими представителями внизу. Например, Благоразумие и Справедливость у великих законодателей. Таким образом, Сила Духа и Умеренность представлены соответственно почтенными образами храброго Горация и Леонида; Катона и Цинцинната. Похоже, что Перуджино выполнил большую часть этого последнего украшения с помощью помощников, и было высказано предположение, что Рафаэль отвечает как за дизайн, так и за роспись прекрасных Сивилл. [1671](#)



Рис. 180. Перуджино. Благоразумие и справедливость со своими представителями. Fresco.—Cambio, Perugia.

Как и большинство его современников, Перуджино пережил свою славу. Он был оскорблен Микеланджело, раскритикован за повторение его фигур, изгнан из Ватикана в 1508 году и заменен своим бывшим помощником Рафаэлем. И его изысканное искусство в последние годы жизни демонстрирует определенную расслабленность. Он умер от чумы в 1524 году, и ему было отказано в христианском погребении, хотя в свое время он рисовал чумные знамена для защиты верующих.

Известный атеизм Перуджино создает любопытную проблему. Как совместить его с мягкой религиозностью его искусства? Будь он современным художником, можно было бы утверждать, что он проникся эстетическим сочувствием к религиозным переживаниям, которые его рациональное "я" отрицало. Для атеиста эпохи Возрождения это объяснение кажется слишком тонким. Они были крепкими орешками и логически держали свои симпатии в узде. Мистер Беренсон предложил остроумное объяснение, что в своей благородной композиции в космосе Перуджино апеллировал к эмоциям, которые настолько близки к религии, что их легко заменить. В великих пространствах Перуджино дух находит освобождение и ощущение бесконечности. Подобную интуицию бесконечности можно найти и в личной религии, и эти два опыта в определенной степени взаимозаменяемы. Эстетически удовлетворительное, это объяснение может не убедить набожного человека. Он захочет узнать, как искусство отъявленного атеиста очаровало благочестивый народ, населяющий долину, освященную памятью святого Франциска. Каким бы ни было объяснение, пространственной композиции Перуджино позже оказалось достаточно, чтобы выразить видение Рафаэлем центральной тайны христианства, благородства языческого интеллекта и безмятежного величия греческих олимпийцев.

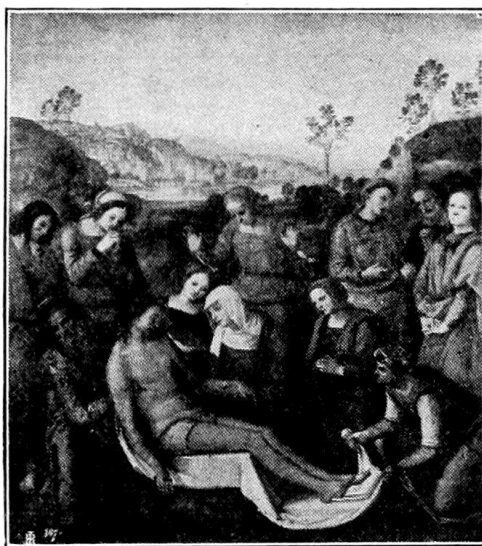


Рис. 180а. Перуджино. Показания. — Уффици.

Рафаэль Санцио^[68] - лучший пример умбрийской добродетели обучаемости. Его курс - это серия изысканно прочувствованных восхищений. Его готовность усвоить любое совершенство была его силой, а порой и слабостью, поскольку он не всегда был достаточно самокритичен, чтобы отвергать достоинства, чуждые его собственной личности. Его признанное первенство зиждется на совершенстве композиции, и это совершенство представляло собой прекрасный синтез методов Перуджино, фра Бартоломео и Леонардо да Винчи. По драматической силе, мастерству рисования и очарованию цвета многие из его современников превзошли его. Его, действительно, можно назвать триумфом такта и рассудительности, а не какого-то отдельного достижения. Он кажется одним из молодых людей из платоновских диалогов, вернувшихся на землю, — милостиво рассудительным, мягко эффективным, высокомерным, но в то же время компанейским. Он подходил к искусству так же, как его брат из Умбрии, святой Франциск, подходил к жизни, с дружеской уверенностью. Он одинаково хорошо чувствовал себя с дворянином и ремесленником, с суровым прелатом и распутным гуманистом. Мужчины с готовностью отдавали ему свою преданность, а женщины - свою любовь.

Рафаэль Санцио родился в Урбино в 1483 году. Его отец, Джованни, посредственный поэт и художник, оставил его сиротой в одиннадцать лет. Первыми шагами Рафаэля в живописи, вероятно, руководил Тимотео Вити, который практиковал, отчасти под влиянием Перуджино, робко-идиллический стиль Северных марок — Болоньи и Феррары. Такие мальчишеские работы Рафаэля, как "Орлеанская мадонна", "Три грации" и "Мечта рыцаря" в Национальной галерее, демонстрируют полное усвоение Рафаэлем этой идиллической манеры. Маленькая картина в Лондоне, на которой юный Геркулес дремлет между привлекательной девичьей Мудростью и самым невинным воплощением Порока— держа в руках цветок— обозначающий тропинку примулы, показывает нам Рафаэля семнадцатилетним и отнюдь не по годам развитым.

В 1500 году он был вызван из Урбино на работу в домашнюю мастерскую Перуджино в Перудже, вскоре дослужившись до должности мастера. За четыре года он самым набожным образом и полностью усвоил стиль своего учителя. Такие картины, как "Коронация Марии" в Ватикане и "Бракосочетание Пресвятой Девы", рис. [181](#), в Милане, несомненно, считались бы непревзойденными работами Перуджино, если бы не подписи и старые традиции. "Бракосочетание Пресвятой Девы", в частности, - это всего лишь

перестановка композиции Перуджино для передачи ключей Петру. Но Рафаэль устранил ненужные инциденты и превзошел самого Перуджино в мягкости и спокойствии. Картина была закончена в 1504 году, и в том же году Рафаэль получил рекомендательные письма от своей первой покровительницы, герцогини Урбино, в магистратуру Флоренции.



Рис. 181. Рафаэль. Бракосочетание Девственницы.—*Милан*.



Рис. 182. Рафаэль. Maddalena Doni.—*Pitti*.

Представьте себе юношу двадцати одного года, который старательно осваивает живописный стиль только для того, чтобы узнать, что он уже устарел. Это Рафаэль перенес манеру Перуджино во Флоренцию, возбужденную карикатурами на битвы Леонардо и Микеланджело. Характерно хладнокровие, с которым юный Рафаэль столкнулся с этой чрезвычайной ситуацией. За четыре года он превратил себя в рисовальщика-реалиста. Отказавшись от готовых лиц и фигур Перуджино, он мудро придерживался нежности Перуджино и просторных композиционных приемов. Молодой Рафаэль совершает экстраординарный акт критики. Он берет от реформаторов только то, что ему нужно, и не более того — от Леонардо его проницательность и психологию рисовальщика, его плотные и богатые композиционные схемы, от фра Бартоломмео его достоинство и монументальность, от Микеланджело пока очень мало; и, при этом, он сохраняет все, что еще казалось ценным из его умбрийского опыта. Таким образом, с решительным и невозмутимым умом в течение четырех лет он полностью реконструировал свой стиль и сравнялся со старшими современниками, которые экспериментировали в течение двадцати лет.

Этапы такого перевоспитания наиболее интересны. В 1505 году он написал портреты Аньоло Дони и его жены Маддалены, рисунок [182](#). Поза женщины напоминает "Мону Лизу" Леонардо. Рисунок и характеристика суровы, намек на умбрийский пейзаж - это пережиток прошлого. На более поздних портретах мы увидим отказ от аксессуаров, линию, уступающую самой изысканной моделировке в светлых и темных тонах, концентрированный эффект без настойчивости. Сравнение портретов Дони с портретами, созданными десять лет спустя, "Юлий II" и "Форнарина", лучше слов покажет тенденцию портретной живописи Рафаэля к предельному мастерству.

В 1505 году Рафаэль вернулся на время в Перуджино, чтобы написать фреску с изображением Троицы в монастыре Сан-Северо. В великолепном геометрическом узоре он уже усовершенствовал плоские группировки Перуджино. Собор Святых загибается в глубину на манер полукупола. Рафаэль заимствует новый мотив из фрески фра Бартоломмео "Страшный суд", написанной в 1499 году для флорентийского госпиталя Санта-Мария-Нуова. Шестнадцать лет спустя Перуджино добавил томных святых в основание Троицы, трогательно изменив естественные отношения учителя и ученика. Что касается Рафаэля, то в ходе единственного эксперимента он в совершенстве овладел симметричной композицией, которой должно хватить в течение пяти лет для его шедевра "Диспута".

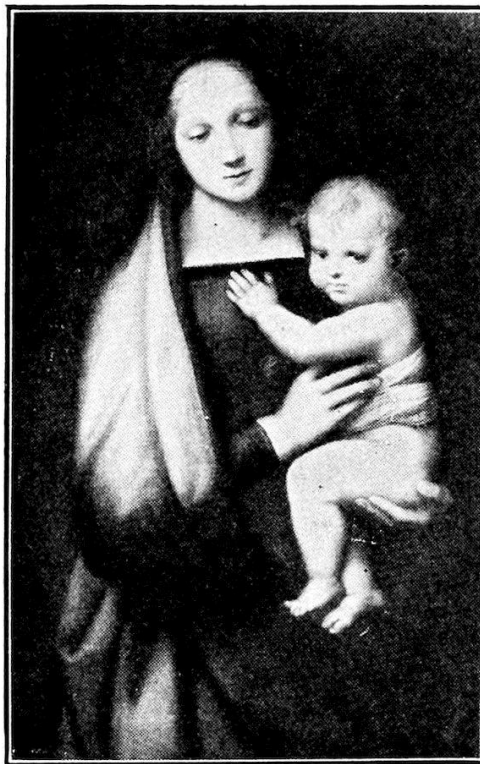


Рис. 183. Рафаэль. *Madonna del Granduca*.—*Pitti*.



Рис. 184. Рафаэль. *La Belle Jardinière*.—*Louvre*.

Женственная нежность ранних мадонн Рафаэля завоевала их любовь с самого начала. С возрастающим достоинством они сохраняют намек на девичью утонченность своих предшественниц раннего Возрождения. Но они менее напористы, более нормальны и естественны. Все эти очевидные причины для того, чтобы они понравились, вполне обоснованны, и эти картины также позволяют заглянуть в сознательно направленные

исследования Рафаэля. Результатом становится все более богатая и сложная композиция, а также более интересное и стилистическое расположение фигур. Естественность - это вкус и расчет. Ближе к началу серии у нас есть прекрасная Мадонна Великого герцога, 1505 год, рисунок [183](#). Прямое, фронтальное положение, форма и безмятежный овал лица напоминают Перуджино. Но реальность взяла верх, — Перуджино никогда не рисовал такого Бамбино, — и ради концентрации фон оставлен простым. На картине "Мадонна семьи Темпи" в Мюнхене мы видим Мадонну, повернутую в позу на три четверти, в позе, наполненной энергией, тело слегка покачивается в противовесе. Затем он пробует позы сидя, которые напоминают треугольный рисунок Леонардо. Возможно, самой ранней из этой серии является прекрасная Мадонна Купера, которая сейчас находится в коллекции Вайднера. Вскоре он добавляет фигуры, строит пирамиды более богато и восстанавливает фон пейзажа. Во главе этой линии - Мадонна с зябликом в "Питти". Это иллюстрирует ту изящную формальность, которую Леонардо установил в "Мадонне в скалах". Находя баланс двух стоящих обнаженных детей слишком очевидным, Рафаэль доводит этот мотив до совершенства в Прекрасной жардиньерке Лувра. Рис. [184](#). Здесь, чтобы нарушить жесткую симметрию, Святой Иоанн преклоняет колени, а лишние деревья убраны с заднего плана. Он стремится еще больше обогатить пирамиду, и в "Мадонне семьи Каниджани" в Мюнхене, рисунок [185](#), законченной в 1507 году, мы видим одновременно высочайшую симметрию и стилистическую обработку всех фигур в активных и уравновешенных позах. Через два года этот процесс будет завершен. Позже, в "Мадонне с рыбой и жемчужиной", выполненной студентами, Рафаэль примет диагональные расположения, он сохранит старую круглую форму в "Мадонне с креслом" и усилит простые узоры Перуджино в "Сикстинской мадонне" и "Мадонне Фолиньо". Формы и лица станут серьезнее, благороднее, зрелее, но весь ход событий полностью предвидится в радостные и осознанные годы экспериментов с 1505 по 1507 год.

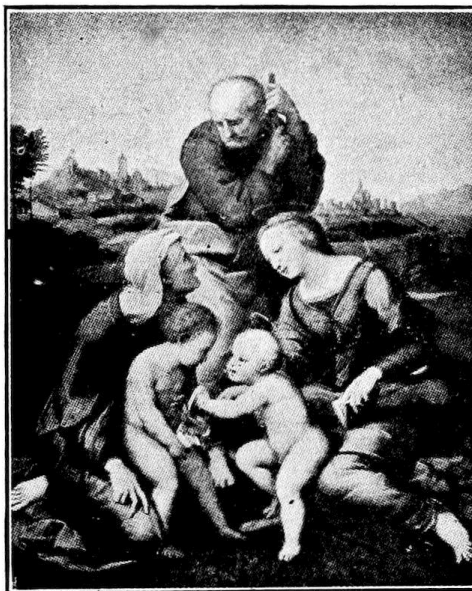


Рис. 185. Рафаэль. Святое семейство Каниджани.—Мюнхен.

В тот год Рафаэль собрался с силами, чтобы создать шедевр, но потерпел явную неудачу. До сих пор он, должно быть, казался всего лишь очаровательным художником, более любезным фра Бартоломео или более образованным Альбертинелли, теперь он превзойдет Леонардо и сравняется с Микеланджело — опасное соревнование для двадцатипятилетнего мужчины. В 1507 году Аталанта Бальони из Перуджи приказала

установить надгробие над могилой своего убитого сына, тирана Асторре. Рафаэль, в своей теме по-настоящему лиричный и патетичный, пытается добавить суматохи и драматизма — старается слишком усердно. Сначала он выбрал схему, очень похожую на схему шедевра Перуджино, с мертвым Христом на земле, тихо скорбящей группой и просторным пейзажем. Дизайн представлен на эскизе, сделанном пером в Оксфорде. Он отвергает этот мотив как слишком спокойный и знакомый. Путем последовательных усилий и преувеличений он приходит к картине, которую мы сейчас видим в галерее Боргезе. Рисунок [186](#). Это превратилось в неприятное переплетение ног, демонстрацию чрезмерно мускулистых рук, которые ничего не поддерживают, — в мешанину театральных жестов. Разгадка проблемы кроется в эффектной, но бессмысленной позе женщины справа, которая напрямую заимствована из "Мадонны семьи Дони" Микеланджело. Рисунок [195](#). Пейзаж больше не раскрепощает дух, а почти вытесняет фигуры из кадра. Несомненно, такой самокритичный художник, как Рафаэль, многому научился из этой неудачи. Это, должно быть, показало ему, что богатая плотность и размеренный драматический эффект Леонардо не так доступны, как он думал, и он, соответственно, заново изучил всю проблему энергичного монументального дизайна. Более того, это показало ему, по крайней мере на несколько лет, что Микеланджело был для него худшим из образцов, и отбросило его назад к его подлинным образцам, Перуджино и фра Бартоломео, — короче говоря, к тому врожденному смирению, которое составляло одновременно его очарование как человека и его силу как художника.



Рис. 186. Рафаэль. Погребение.—Боргезе, Рим.

В 1508 году Рафаэль был призван в Рим под влиянием бывшего друга-урбинца Браманте, ныне архитектора нового собора Святого Петра. Задачей, поставленной папой Юлием II, было оформление четырех новых вестибюлей, названных *Станцами*. Примерно в то же время Микеланджело приступил к работе над потолком Сикстинской капеллы. Таким образом, два художника работали на расстоянии двухсот футов друг от друга, но их разделяло отчасти естественное соперничество, а еще больше вспыльчивый и подозрительный характер Микеланджело. И два шедевра были созданы как бы из двух разных миров — работы Микеланджело, полные трагизма и смятения, и Рафаэля, полного надежд и безмятежности. Между 1509 и 1511 годами Рафаэль расписывает фресками Камеру делла Сегнатура, в основном собственноручно. Схема воплощала в себе лучшие ведущие идеалы современного гуманизма, а "Маленькая комната" является самым важным документом для исследователя эпохи Возрождения. Религиозный авторитет, юридическое правосудие, светская философия и наука, искусство — таковы четыре великие темы, олицетворенные на боковых стенах и отраженные в символах и человеческих иллюстрациях на прекрасном потолке; это опора совершенного общества.

Религиозный авторитет и теология представлены знаменитой фреской, ошибочно названной "Спор о таинстве", рисунок [187](#). Христос, как полностью раскрытый член Троицы, восседает на небесах, озаренных лучами и усыпанных золотом; рядом с ним восседают пророки и апостолы — действительные свидетели его страстей. Сидящая группа величественно откидывается назад, описывая в пространстве своего рода полукупол. Внизу и точно в центре, на алтаре, блестит облатка, которая в повторяющемся чуде Мессы становится телом Христа. Справа и слева от алтаря теснятся взволнованные группы, настаивающие на истинности чуда пресуществления. Это мученики и церковные учителя, те, кто после апостольской эпохи либо на опыте, либо по божественной интуиции удостоверился в постижении центральной тайны Церкви. Верхняя группа составлена в стиле фра Бартоломмео и Перуджино и является простым продолжением фрески Рафаэля в Сан-Северо; нижняя группа составлена в стиле "Тайной вечери" Леонардо да Винчи, страстность отдельных жестов ассимилирована в постоянном балансе удара против удара, так что в целом создается богатая и энергичная гармония. Сами фигуры выполнены адекватно, но по рисованию уступают либо Леонардо, либо Микеланджело. С бережливостью прирожденного декоратора Рафаэль делает так, чтобы фигура стояла на своем месте, и за этим не прилагает лишних усилий. Действительно,

можно было бы возразить, что оформление было бы хуже в целом, если бы детали были более совершенными. Наконец, обратите внимание, насколько по сути классическим, римским, юридическим является мотив; насколько конкретным и материальным. Рафаэль не стремится выразить ничего более мистического, чем очевидное уравнение Христа и воинства, и он просто ссылается на множество свидетелей, чтобы доказать, что это уравнение истинно. Сама простота мотива полностью очеловечила то, что могло бы быть незначительной темой. Картина представляет собой великолепный конклав многих эпох, символ совокупного великолепия католической традиции.

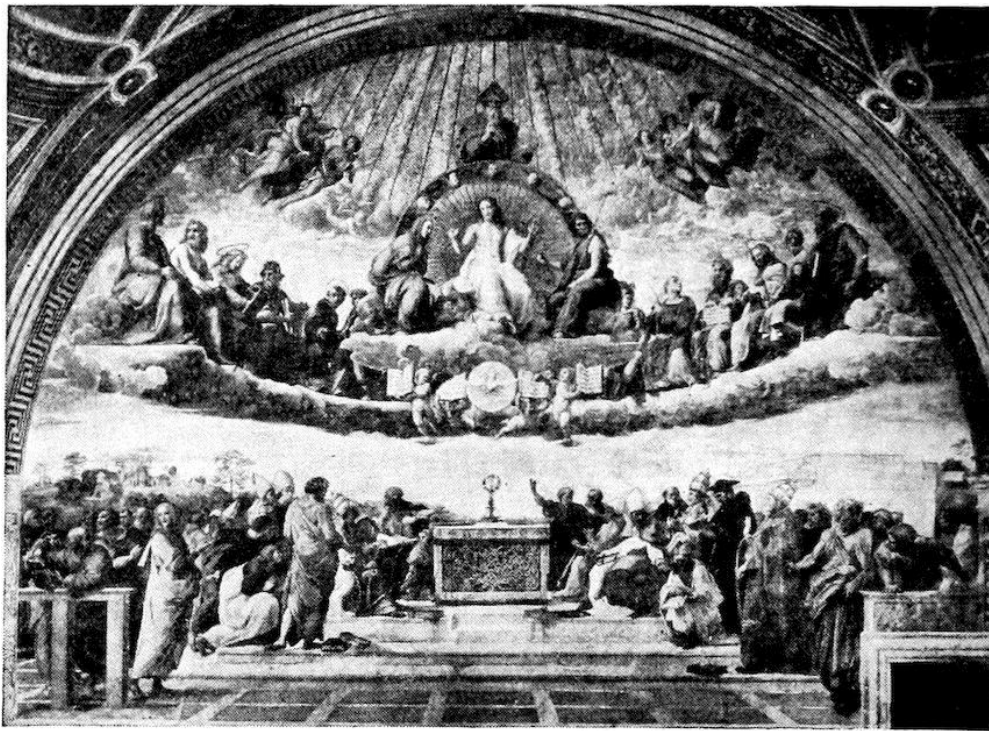


Рис. 187. Рафаэль. La Disputa — Истина Евхаристии. Фреска. — Ватикан.



Рис. 188. Рафаэль. Афинская школа. Фреска.—Ватикан.

На противоположной стене, в Афинской школе, рисунок [188](#), Рафаэль изображает подобную непрерывность человеческой мысли в светском плане. Сводчатое пространство открывается в обширную базилику, боги которой, представленные в виде колоссальных статуй по бокам, - Аполлон и Минерва. Рафаэль изучил базилику Константина и скромно ознакомился с планами Браманте для нового собора Святого Петра. Он создает сводчатый интерьер, более впечатляющий, чем любой из когда-либо построенных человеком. В ограниченных пределах он предполагает бесконечность умбрийского пространства. Без фигур или с совершенно другими фигурами у нас все равно получилась бы великолепная картина. Но группа расположена так же благородно, как и архитектура. Вы можете представить себе укороченное кольцо, драгоценными камнями-близнецами которого являются почтенные формы Платона и Аристотеля. Аристотель справа находится в расцвете сил среднего возраста, каким и должен быть ученый. Его ученики толпятся перед ним или собираются второстепенными группами вокруг какого-нибудь лидера. Наука социальна и предполагает сотрудничество. Рафаэль относит себя к этой группе. Платон слева очень стар и немощен. Спекулятивная философия требует только силы духа. Его ученики, как правило, уединяются в личных размышлениях. Философская истина достигается не в обществе, а в одиночестве. Некоторые пылкие молодые лица напоминают Леонардо да Винчи, и создание группы принадлежит ему. У нас есть связующие мотивы, как у распростертого на ступенях Диогена, изгибы, которые повторяют или противоречат своду наверху, повороты и толчки тел в активном равновесии, энергетическое разнообразие в безмятежной гармонии. Настроение менее возбужденное, чем у Disputa, в то время как композиция более свободная. Наука о человеке и философия одновременно менее связаны, чем теология, и движутся более равномерно, потому что они стремятся к более легко достижимым целям. Как и сопутствующее произведение, "Афинская школа" - это одновременно цитирование свидетелей и исповедание веры, веры в возможности человеческого разума.

Фреска Парнаса приблизительно повторяет группировку Афинской школы, но меняет настроение на лирическое и переносит сцену на вершину холма. Об Аполлоне и Музах блуждают образы древних и недавних поэтов. Часто лица немного безвкусны, но никто не задумывается об этом, настолько непринужденны позы, настолько грациозен весь эффект, настолько инстинктивна спокойная воспитанность академической пасторали. Вся умбрийская сдержанность, осмотрительность и смирение Рафаэля присутствуют в этой прекрасно рассчитанной работе. Это также выдает определенные зловещие признаки напоказ, например, в том, как фигуры у окна выступают за стену. В первую очередь это всего лишь способ смягчить два уродливых угла оконного проема, но это также уступка опасной привычке Микеланджело закрашивать архитектуру. Все формы имеют размах и достоинство, сродни классической скульптуре. Эллада для Рафаэля больше не является далеким, недоступным миром, каким она была, например, для Боттичелли. Рафаэль эффективно реконструировал его, отчасти благодаря милостивому акту интуиции, отчасти изучая настенные росписи и статуи старого Рима.



Рис. 189. Рафаэль. Благоразумие, Умеренность, Сила — обычно называемые Юриспруденцией. Фреска.—Ватикан.

Оформление камеры дела Сегнатура было триумфально завершено фреской, символизирующей Юриспруденцию, рис. [189](#), в которой Рафаэль изобретает новую и красивую композиционную формулу. Имея дело с люнетом, нелепо укороченным окном, он использовал три сидящие фигуры, обозначающие судебские, сдерживающие и вознаграждающие аспекты правосудия. Здесь нет строгой центральности и точной симметрии. Крупные изгибы фигур сливаются друг с другом в непрерывном ритме, переходящем в ограничивающую кривую. Можно представить это в терминах роста растений, когда множество побегов встречаются, расходятся, противостоят друг другу, и все они умудряются соответствовать линии арки. Это тип композиции, который Рафаэль с еще большей тонкостью разработает в "Сивиллах Мадонны дела Паче".

Когда Рафаэль закончил "Camera della Segnatura", ему было около двадцати восьми лет. За оставшиеся девять лет он добавил несколько замечательных портретов: "Кастильоне", "Лев Х", "Фигура [190](#)", "Форнарина" и "Молодой кардинал в Мадриде", одно величественное алтарное произведение в "Сикстинской мадонне"; драматический шедевр в "Преображении" и несколько фресок. Но в основном это годы регресса. Его популярность оказалась выше его сил, чтобы использовать ее. Микеланджело в 1512 году открыл потолок Сикстинской капеллы. Рафаэль, как и весь Рим, почувствовал в себе энергию и величие, которых ему самому не доставало, и, обладая меньшим, чем обычно,

умом, начал бесплодное соперничество. Последние три *строфы* самим своим видом показывают, что Рафаэль больше не является самим собой. Фигуры больше не занимают своего места на стене, они устрашающе вытесняются навстречу зрителю. В композициях больше нет спокойных узоров, которые соответствовали плоскостности стены. Появляются тревожные вспышки света и неясные промежутки. Сами фигуры искажены и страстны; напряженные сухожилия и скрюченные мышцы рекламируются ради них самих. Подражая величию Микеланджело, Рафаэль добивается только сенсационности. Тогда он больше не художник, а постановщик живописи. Теперь у него нет ничего, кроме рисунков. Рабочие зарисовки и карикатуры принадлежат его ученикам, которые работают под руководством молодого мантуанца с легким и brutalным талантом Джулио Романо. Последние три строфы читаешь со смешанными чувствами. Высокие наслаждения искусства остались позади; осталось очарование великой силы и интеллекта, теперь почти не тронутое вкусом.



Рис. 190. Рафаэль. Папа Лев X.—*Питти*.

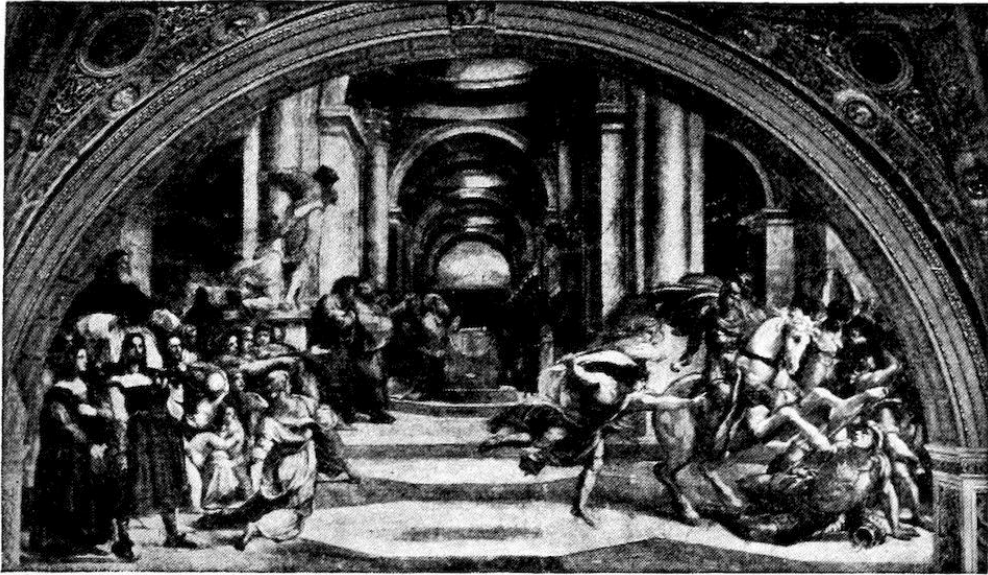


Рис. 191. Рафаэль. Гелиодор, изгнанный из Храма Небесным Всадником. Фреска.—Ватикан.

"Строфа Гелиодора", законченная в 1514 году, содержит великолепно драматичную фреску Гелиодора, рисунок [191](#), выброшенного небесным всадником из храма, который он собирался осквернить. Исполнение в основном принадлежит Джулио Романо. Сам Рафаэль появляется в одном из своих самых масштабных проектов - "Массе Больсены". Тема - скептически настроенный священник, убежденный в истинности сакраментального чуда через кровотечение из облатки. Чудо происходит в присутствии папы Юлия II. В картине присутствует весомость характера, которая уникальна для настенной живописи Рафаэля. Регулировка масс осуществляется в безупречной симметрии, тем более сложной, что пространство нерегулярно и неподатливо. Изящные фигуры, которые переносят тему в узкие прямоугольники вдоль окна, частично перерисованы молодым соперником Рафаэля, протеже Микеланджело, Себастьяно дель Пьомбо.

Камера *Инсендио*, законченная в 1517 году, еще более наглядно демонстрирует разрушительное влияние Микеланджело. Речь идет о пожаре, чудесным образом остановленном папой Львом IV, рисунок [192](#). Это великолепная демонстрация поз и анатомии, художественная витрина, а не украшение. Взгляд в замешательстве блуждает в поисках картины и не находит ничего, кроме изолированных, великолепных форм, великолепно позирующих или имитирующих невыраженные эмоции. С точки зрения декора пространство систематически нарушалось. И снова повсюду чувствуется безжалостная рука Джулио Романо. Это последняя прихожая Ватикана, которую Рафаэль видел законченной, хотя он оставил своим помощникам множество эскизов для двух оставшихся *строф*.

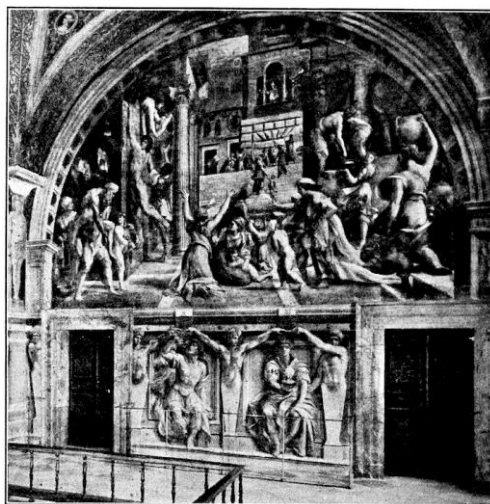


Рис. 192. Рисунок Рафаэля, выполненный Джулио Романо. П Borgo. Пожар в Риме.—Ватикан.

В 1516 и 1517 годах Рафаэль руководит полдюжиной великих дел одновременно. С первых месяцев 1515 года он был преемником Браманте на посту архитектора нового собора Святого Петра, в том же году он стал руководителем всех археологических раскопок в Риме. К этим тяжелым административным обвинениям он добавляет оформление Фарнезины, продолжение *Станце*, эскизы мозаик в Санта-Мария-дель-Пополо, планы двух частных дворцов, шестнадцать карикатур для ватиканских гобеленов и предварительные этюды для лоджии Ватикана. Он создает полдюжины великолепных алтарных фигур и собственноручно пишет Портрет Льва X, чудесную Святую Цецилию в Болонье, Сивилл Пасе и Сикстинскую мадонну. Он был богат и любим, знатные люди оказывали ему знаки внимания, а кардинал тщетно пытался соединить его с семьей браком.

Мы можем рассматривать эту разнообразную деятельность более поздних лет только в общих чертах. Карикатуры на гобелены в Южном Кенсингтоне, изображающие чудеса святых Петра и Павла, завершают ту великолепную линию повествовательной живописи, которая начинается с Джотто. Рафаэль работает с простотой, сосредоточенностью и достоинством в высшей степени классическом духе. Чувствуется влияние Мазаччо. Несмотря на грубое исполнение для руководства фламандскими ткачами и выполненное помощником Пенни, разум Рафаэля управляет формой во всем. Такие рисунки, как Чудесная Добыча рыбы, Проповедь Павла в Афинах, Смерть Анании, Ослепление Колдуна Элимы, относятся к числу чудес нашего искусства. Тем не менее, многие из этих рисунков чрезмерно изучены, и я чувствую, что немногие из них в полной мере выдерживают сравнение с лучшими работами Джотто и Мазаччо. Немного чрезмерный акцент на стиле напоминает горькие слова Микеланджело о Рафаэле — о том, что он преуспел не по милости природы, а благодаря учебе.

Фрески "Жизнь Психеи" в Фарнезине прекрасны по расположению и полны стойкого язычества. Но стена перегружена весом фигур, которые слишком часто демонстрируют тяжелую и наглую руку Джулио Романо. Тем не менее, весь эффект великолепен, а украшенные гирляндами границы бухт и шпандрелей Джованни да Удине восхитительны. Чтобы понять, как много потеряли эти фрески от студенческой работы, стоит только рассмотреть "Галатею", рисунок [192a](#), в том же Дворце, который Рафаэль сам расписал в 1514 году. Он находится на грани перзрелости, но сохраняет свой спасительный элемент сдержанности. В ответ на запрос этого великого дипломата и джентльмена, графа Бальдассаре Кастильоне, Рафаэль написал, что, хотя прекрасные

модели не были редкостью, для "Галатеи", как и для других фигур, он следовал только идее; и действительно, для Рафаэля важен внутренний взор.



Рис. 192а. > Рафаэль. Галатея. Фреска.—Фарнезина, Рим.



Рис. 193. Рафаэль. Сикстинская мадонна. —Дрезден.

Последней работой Рафаэля для Ватикана было оформление открытой сводчатой лоджии. Он придумал пятьдесят две маленькие библейские истории, оставив большую часть росписи своему помощнику Пенни, и сам нарисовал на арках, пилястрах и оконных рамах восхитительнейшие арабески. Изучив подобное убранство в банях Тита, он выработал стиль, четкий, формальный и утонченный, столь же разнообразный, как и сам

готический орнамент. Геометрические формы, животные и растительные формы встречаются и дерзко сочетаются. Здесь переплетаются спиральные и угловые мотивы, весь эффект в высшей степени игривый и изобретательный. Этот стиль сохранил популярность до наших дней и до сих пор очаровательно рассказывает нам о несерьезной стороне Рафаэля.



Рис. 194. Рафаэль. Преображение.—Ватикан.

Возможно, в те измученные годы соперничества, которые мы описывали, Рафаэль время от времени прибегал к собственной изобретательности и освежал себя, обновляя те простые и изящные методы, в которых он был воспитан. Такая теория могла бы объяснить Сикстинскую мадонну, рисунок [193](#), и частично его последнюю картину "Преображение". Самая запоминающаяся из мадонн Рафаэля основана на ясной симметрии Перуджино. Хотя для большей концентрации фоном служит просто небо, парящие фигуры легко расставить в виде обычного треугольника. Эффект получается невыразимо величественным и нежным. Тихая серебристая облачная страна создана и наполнена преданностью сопровождающих ее святых и вдохновенным взглядом Девы Марии и ее Сына. Используя все возможности эпохи Возрождения, Рафаэль выразил эмоции столь же сильные и благоговейные, как у фра Анджелико. Это удивительный акт сочувствующего интеллекта, поскольку нет никаких оснований предполагать, что художник когда-либо был глубоко религиозным человеком.

Почти такой же традиционной была незаконченная картина, перед которой весной 1520 года покоилось тело Рафаэля. Преображение, рис. [194](#), повторяет метод Диспуты. Небесная группа Христа, Моисея и Илии расположена так, как советовал бы Перуджино, в виде колышущейся треугольной группы, расположенной перед бездной небесного свода. Рафаэль нарисовал эту часть своей собственной рукой. Нижняя часть, которую Джулио Романо поручил закончить, основана на принципах и практике Леонардо. Энергетическое разнообразие, вынужденное соблюдать строгий баланс, - это идеал, формальный порядок, который сдерживает и смягчает в остальном экстравагантные

выражения и жесты. Возможно, здесь подразумевается не просто иллюстрация к Евангельскому тексту, но и контраст между той жизнью созерцания, к которой стремится душа, и тем миром страданий ума и тела, который тесно связан с нашими редкими моментами духовного освобождения.

Даже этот мир фактов был очень добр к Рафаэлю. Тогда было уместно, что в свои последние дни он забыл о преследующем призраке величия Микеланджело и употребил свои последние силы на подражание, что было своего рода благодарностью тем двум великим мастерам, которые наставили его на путь истинный. Хотелось бы верить, что Сикстинская мадонна и Преображение - это знак того, что Рафаэль, которого настигла безвременная смерть, очистился от бесплодного соперничества и снова стал хозяином своей души. Однако, поскольку даже Микеланджело потерпел кораблекрушение на "Микеланджелеске", остается открытым вопрос, смог бы Рафаэль когда-нибудь навсегда восстановить свое естественное равновесие. Как бы то ни было, Рафаэль в славные годы с 1500 по 1512 год возобновляет и доводит до совершенства каждое мягкое, упорядоченное и разумное направление итальянской живописи. Будь то в портретной или повествовательной живописи, в мифологии или символизме, в изображениях Мадонны или в чистом украшении, он придал итальянской живописи окончательный вид. Он добился величия пространственной композиции, сродни движению симфонии, скрытой структуры, более привлекательной, чем любой отдельный оттенок или форма. Его лучшая работа основана на великом смирении, а его более поздняя гордыня привела к тому, что он перестал быть художником. Такая гордость была дыханием жизни и источником силы для его соперника Микеланджело, исполнителя и совершенствующего все, что было мятежного, безграничного и не совсем разумного во флорентийском искусстве.

По своеобразной иронии судьбы все, что было ценного в таких свирепых и самодостаточных предшественниках, как Донателло и Бертольдо, Андреа дель Кастаньо, Антонио Поллайоло и Лука Синьорелли, в конце концов сосредоточилось в маленьком и некрасивом теле неврастеника. Есть "Трагедия Микеланджело"^[69] в простейшем виде. Титан в способности чувствовать и работать, он жил в атмосфере подозрительности и страха. Трижды он убежал от физической опасности, один раз был фактически военным дезертиром. Недостойным родственникам, находящимся на иждивении, он щедро раздавал, при этом ругая и раздражаясь. Он намеренно оскорбил двух самых вежливых и опытных коллег, Леонардо да Винчи и Перуджино. Он подозревал худшее в своем любезном и великодушном сопернике Рафаэле. Из римской студии, такой же неухоженной и грязной, как и ее владелец, он рычал на мир и на самого себя, как собака из конуры.

И все же, обратите внимание на парадокс, это рычание воплощено в прекрасной поэзии, а этот изможденный и более чем неопрятный художник является другом таких избранных, как Томмазо Кавальери и Виттория Колонна. Временные утешения. Ближе к концу своей долгой жизни он пишет:—

“Увы! Увы! снова и снова

Я вижу свое прошлое и не нахожу там ни одного —

В общем, ни одного целого дня, который был бы моим”.

Это были слова человека, которым восхищались, как богом, и который добился в жизни беспримерного изобилия и атлетизма.

С великой загадкой, как Микеланджело превратил то, что обычно является слабостью, в источники художественной силы, лучше всего можно столкнуться в его жизни и творчестве. Он родился на Капрезе в 1475 году, вскоре был увезен обратно во Флоренцию

и отдан на воспитание жене каменотеса, с молоком которой, как он позже рассказывал, впитал молотки и стамески, которыми так мастерски орудовал. В тринадцать лет он был прикомандирован к Гирландайо в качестве оплачиваемого ассистента и, несомненно, выполнял какую-то незначительную работу над самыми красивыми фресками в хоре Санта-Мария-Новелла. Справившись с непривычной задачей, он стал одним из протеже Лоренцо де Медичи, изучая античный мрамор Садов Медичи под любезным руководством старого Бертольдо. Там он в течение трех лет свободно вращался в самом ученом и светском обществе того времени. Он овладел анатомией и лепкой, постиг композиционные секреты Мазаччо. Вскоре революция Савонаролы разрушила тот художественный рай, которым были Сады Медичи, и Микеланджело стал тем, кем он часто был впоследствии, - беглецом и одиноким человеком, у которого не было ни постоянных друзей, ни постоянного места жительства.



Рис. 195. Michelangelo. Святое семейство Дони.—Уффици.

Как он достиг величия в скульптуре - не наша тема. Ему было тридцать, и он уже был мастером Давида и Пьеты, прежде чем стал художником. Его первым заказом в 1505 году было создание картины "Святое семейство", рисунок [195](#), в виде медальона для Аньоло Дони, который в то же время заказывал Рафаэлю свой портрет. Картина в том виде, в каком мы ее видим в Уффици, изображает мастера, который мыслит фресками. Коричневая плоть, тусклые желтые и синие драпировки могли быть заимствованы из капеллы Бранкаччи. Примечателен полный отказ от очарования и сладости. Великолепные фигуры искусно изогнуты в интересных позах, круг плотно заполнен, а несколько промежутков, оставленных главными фигурами, заполнены обнаженными атлетами. Цель, которая успешно достигнута, - это суровое величие. В нашем юном Господе и его родителях не должно быть обычной человеческой привлекательности.

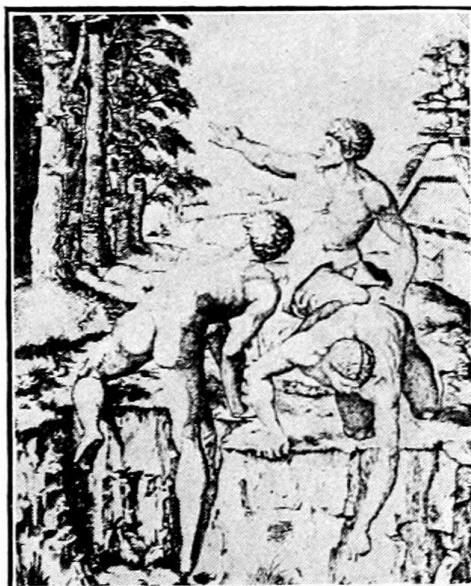


Рис. 196. Michelangelo. Деталь из мультфильма "Купальщицы", выполненного современным гравером Маркантонио.

На данный момент Леонардо уже хорошо продвинулся в создании мультфильма "Битва за штандарт", рассматривая его с точки зрения буквального повествования. В 1505 году Микеланджело получил почетную награду в комиссии за сопутствующую фреску "Пизанская битва". Обе были предназначены для Зала Большого совета. Мы можем представить, как Микеланджело искал причину отказаться от повествовательной трактовки и найти ту, которая могла бы быть выражена обнаженной натурой. Он нашел это в эпизоде из Хроники Леонардо Аретино. Казалось, что звук трубы застал флорентийских латников купающимися в реке Арно. Это была тема того, что правильно называлось Купальщиками. Огромные мускулистые фигуры вытягиваются на берег и торопливо облачаются в одежду и доспехи. Перед нами не битва, а ее тревога и неизбежность, прекрасная образная замена очевидного события. Картина так и не была выполнена, а карикатура, которая была чудом своего времени, вскоре была уничтожена, но эскизы Микеланджело кое-что говорят нам о композиции, а современный гравер Маркантонио, рисунок [196](#), оставил нам виртуозный оттиск центральной группы. Очевидно, что Микеланджело продемонстрировал мельчайшую анатомию, которая посрамила его современников, ясно также, что он подчинил эту особенность монументальному эффекту. Невыполнение фрески и уничтожение карикатуры должны считаться одними из крупнейших потерь в истории искусства.

Уже обремененный невыполнимой задачей создания гробницы Юлия II, Микеланджело был вызван в Рим для росписи свода Сикстинской капеллы. Современные сплетники считали, что ему сделал предложение ревнивый и изворотливый Браманте, архитектор собора Святого Петра, в надежде дискредитировать его. Если так, то Браманте поступил дурно. Сначала Микеланджело задумал очень скромную схему колоссальных фигур апостолов в "Двенадцати апостолах". Вскоре, отмахнувшись от своих некомпетентных помощников, он в одиночку атаковал нынешний великий замысел. Он работал над этим четыре горьких года и вышел из этого временно покалеченным и с глазами, искаженными от постоянного напряжения смотреть вверх. Потолок был открыт в День всех святых 1512 года и с тех пор является предзнаменованием.

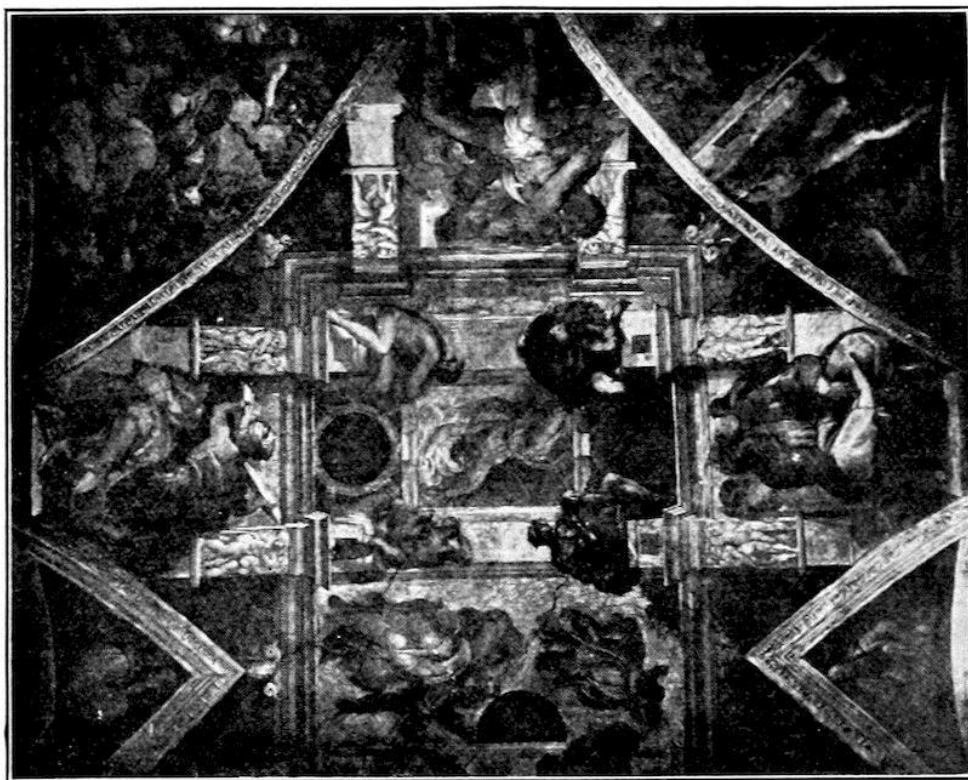


Рис. 197. Michelangelo. Два западных отделения потолка Сикстинской капеллы: Бог, отделяющий Свет от тьмы; Бог, создающий море и Растения. Пример декоративной схемы.

Войдите в Сикстинскую капеллу, повернитесь спиной к ошеломляющему зрелищу Страшного суда, и ваш взгляд, естественно, будет искать самую светлую часть богатого убранства. В длинной полосе по центру потолка, состоящей из девяти продолговатых, попеременно больших и маленьких, колоссальных фигур, выделяющихся на фоне неба. Мы видим драму Сотворения и грехопадения человека. Обнаженные титаны играют второстепенные роли во множестве одновременных сцен. Гигантская, задрапированная форма Вечного доминирует в первых пяти. Мы видим его пожилым атлетом, воплощением предельной физической силы, разрывающим хаос на свет и тьму; своим прикосновением озаряющим солнце и луну; Рисунок [197](#), вырывающий растения из земли. Я не знаю более возвышенной концепции в живописи, чем фигура Бога, назначающего океанам их место, рисунок [198](#). Вот форма, которая весила бы тонны, парящая с легкостью орла в космосе, с протянутыми благодетельными руками, такими же твердыми, как реальность, но вылепленными из влажной штукатурки прикосновениями и оттенками, такими же нежными, как в симфонии Уистлера. Чудо замысла и мастерства.

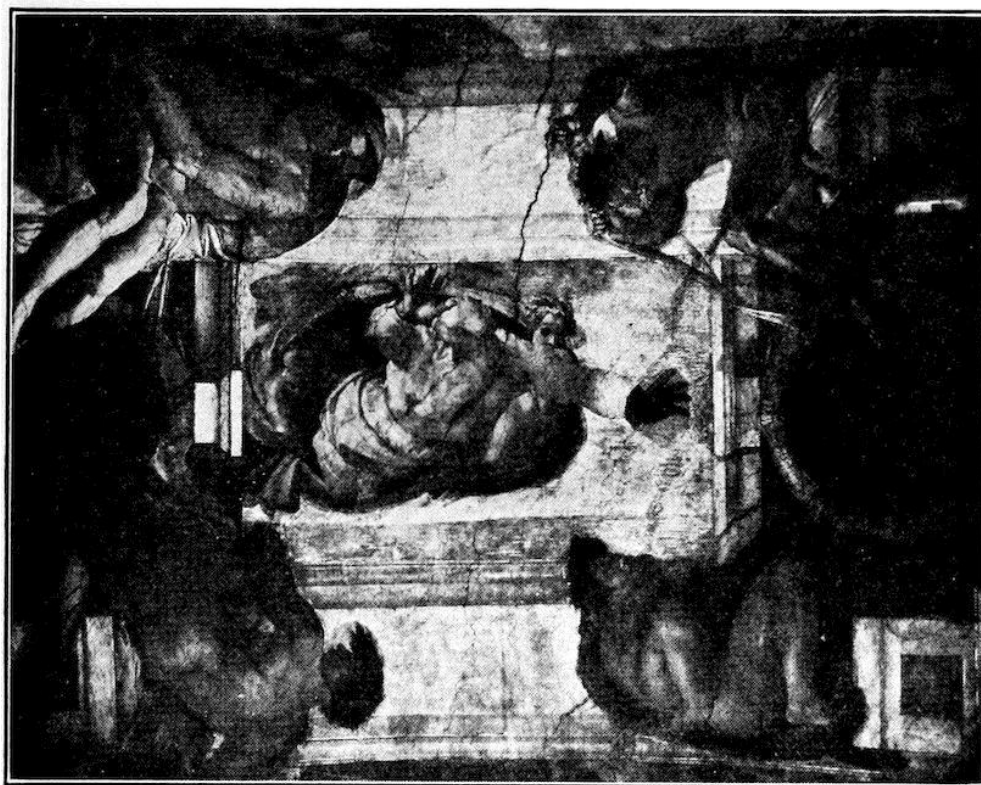


Рис. 198. Michelangelo. Бог, парящий над Водами. Показано декоративное использование так называемых “Рабов”. —
Ватикан.



Рис. 199. Michelangelo. Сотворение Адама.

Дольше всего взгляд задержится на великой фреске "Сотворение Адама", рис. 199. Вся благородная энергия заключена в фигуре Бога, дающего жизнь Своим прикосновением, вся благородная истома - в расслабленном облике Адама, лишь смутно осознающего себя и исполненного тоски. Не может быть более верной и поразительной иллюстрации пессимистического взгляда на то, что жизнь была навязана земле и принесла с собой печаль. Титаническая форма Адама обладает странной и загадочной расслабленностью. Он получает дар, о котором никогда не просил, и встречает его с чем-то средним между замешательством, недоверием и покорностью. Возможно, великолепному телу было бы спокойнее, если бы к нему не добавилась душа. Итак, в духе христианского пессимизма

Микеланджело представляет Божество, разделяющее свои божественные силы с первым человеком.

В центре потолка - "Сотворение Евы", опять же экстраординарный этюд в стиле апатии, но со значительным отличием в фигуре Евы. Женщина, избранное вместилище и передатчик жизни, с готовностью принимает дар. Она прижимается к Богу в благодарном обожании. Здесь нет сомнений или двусмысленностей. И какая подходящая фигура для того, чтобы быть матерью расы, уже радующейся плодovitости, которая должна быть самой печальной. Сравните ее поступок с вялым и почти презрительным жестом Адама на последней фреске и узнайте, что если мир все еще населен, то это благодаря безответственной и непоколебимой верности жизни всех истинных дочерей Евы.

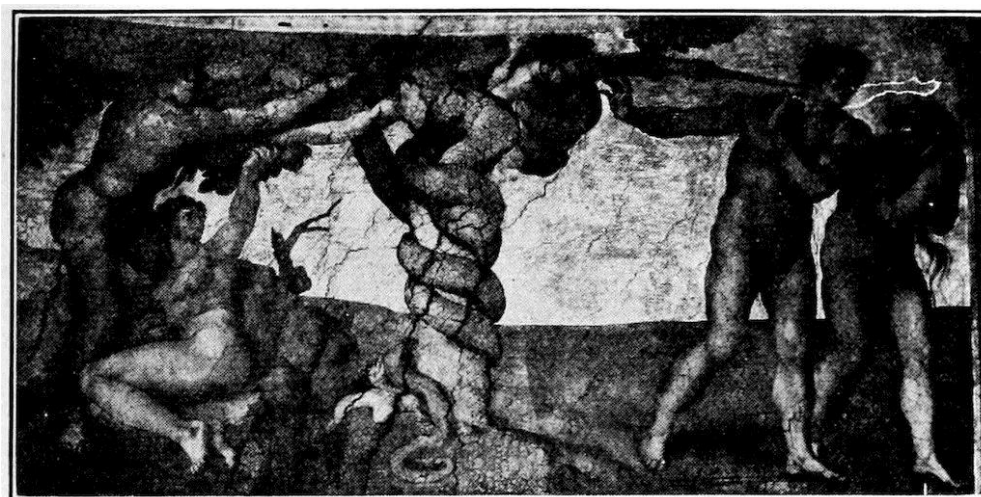


Рис. 200. Michelangelo. Искушение и изгнание из Эдема.

Пожалуй, самый декоративный сюжет, если можно так выразительно назвать столь впечатляющие с моральной точки зрения темы, - это тот, который представляет грех употребления запретного плода и изгнание из Эдема, рисунок [200](#). Элементы пафоса, которые сильны в истории книги Бытия, отсутствуют. Микеланджело не соизволил показать нам обитаемый или желанный Эдем. Вместо этого мы видим быстро меняющиеся эпизоды "великого рока", кульминацией которого является эта сцена. Чудесны парные группы, превосходный контраст между беззаботным аппетитом под деревом познания и полным позором изгнанной пары. Чувствуется, что Ева, которая больше всех сжимается, быстрее всех выздоровеет. Ее миссия по-прежнему актуальна в мире греха и стыда. Эта композиция - первая, полностью состоящая из обнаженной натуры.

Мы можем быстро перейти к трем разделам, посвященным истории Ноя. Масштаб фигур, особенно о Всемирном потопе, слишком мал, чтобы их можно было сосчитать на расстоянии, недоступном глазу. Эти три фрески были началом работы, правильный масштаб был достигнут методом проб и ошибок. По сути, два небольших продолговатых элемента являются одними из самых красивых на потолке, обладая стилистическим изяществом, которое менее заметно в более ранних, более величественных темах. С очарованием греческих инталий в этих историях о Ное сочетается монументальность.

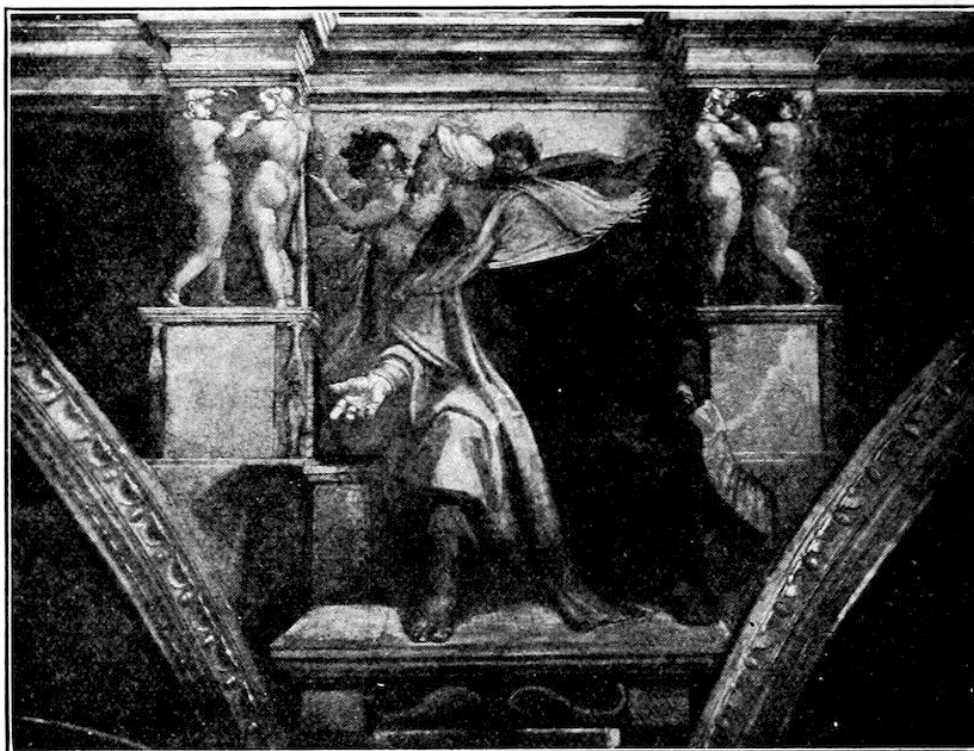


Рис. 201. Michelangelo. Пророк Иеремия.

Я попытался поставить себя на место посетителя Сикстинской капеллы, следуя инстинкту его глаза. В этот момент, окинув взглядом потолок, его разум вполне может войти и спросить о значении целого, о котором он начинает смутно догадываться. Девять сцен, приведенных выше, - это просто исторические аксиомы, на которых основана христианская схема искупления. Абстрактная скудость девяти эпизодов из Книги Бытия оправдывается тем фактом, что они представляют собой не столько человеческие события, сколько термины в великом споре, который звучит следующим образом: мы были созданы невинными, согрешили при наших прародителях, были спасены во время всемирного потопа и нам было обещано окончательное искупление.

Свидетелями этой затянувшейся драмы искупления является торжественный хор закутанных в драпировки мужских и женских фигур, впечатляюще восседающих на спандрелах. Здесь, представляющие соответственно языческий и еврейский мир, изображены семь сивилл и пять пророков, имевших смутное, но определенное видение грядущего Искупителя. Эти фигуры, как хорошо сказал Хоторн, "обязательно такие гигантские, потому что в них заключен такой огромный вес мысли". Они тихо размышляют или раскачиваются под бременем тоски. Они великолепно задрапированы и наиболее декоративно контрастируют со множеством обнаженных потолков. Они различаются по возрасту и расположению. Сравните активно вдохновенного и юного Даниила или пламенного Иезекииля с тяжеловесной серьезностью Иеремии, рис. [201](#). Какие оттенки утонченности скрываются в атлетической красоте Дельфийской сивиллы, рис. [202](#), в мощно сконцентрированной дряхлости Кумской сивиллы, той, что предсказала Вергилию новую эру спасения, и в аристократической отчужденности ливийской провидицы, рис. [203](#), наиболее тщательно готовящейся к своей дневной работе по гаданию.



Рис. 202. Michelangelo. Дельфийская сивилла.



Рис. 203. Michelangelo. Ливийская Сивилла.

Великолепна распростертая в негодовании фигура невольного пророка Ионы, отправленного морем на неблагоприятную миссию. Он - активный двойник пассивного Адама на потолке. Он подчиняется, несмотря на протест. Сама форма, уменьшенная по сравнению с изгибом шпангоута, является шедевром рисовального искусства. В декоративном плане это связующее звено между обнаженной натурой на потолке и задрапированными пророками и сивиллами.

Под пророческими фигурами, на старых фресках боковых стен, изображены предзнаменования дела спасения в жизни Моисея и его свершения в жизни Христа, а завершается драма картиной Микеланджело "Страшный суд" на алтарной стене. Там

Христос навечно отделяет спасенных от проклятых, повторяя решительный жест, которым Бог на соседнем потолке отделяет свет от тьмы. Итак, схема завершается с той же неумолимой логикой, с которой она началась.

Декоративной задачей Микеланджело было стать посредником между пророками и сивиллами и потолочными фресками вверху, а также связать великие фигуры с боковыми стенами внизу. Вверху он поместил множество обнаженных форм. По массивным сторонам двенадцати тронов расположены четыре кариатиды в двух парах. На вершине этих опор восседают гибкие фигуры обнаженных юношей, всего их [198](#), всего сорок, они поддерживают медальоны и согнуты во всех мыслимых позах, которые могли бы подчеркнуть гибкость и мощь этих великолепных молодых тел. Но какой бы экстравагантной ни была какая-либо отдельная поза, она немедленно уравнивается противоположным толчком какого-нибудь другого тела, так что вся композиция соединяется в активное и волнующее равновесие. Даже треугольники над бухтами заполнены съезжившимися обнаженными натурами, наиболее искусно расположенными в узких и огнеупорных пространствах.

Связующие мотивы под пророками и сивиллами представлены задрапированными фигурами. Самые слабые - кариатидные гении под каждым тронem. Треугольные вставки по углам изображают те четыре кровавых и сенсационных деяния, которые обеспечили вечность Избранному Богом народу — Воскрешение Медного Змея, убийство Голиафа и Олоферна, повешение Хаамана.



Рис. 204. Michelangelo. Украшение ниши над окном.

В треугольниках, покрывающих бухты, и в люнетах вокруг арочных оконных проемов изображены семейные группы предков и предшественников Христа. Рисунок [204](#). Настроение ожидания, которое было спокойным и официальным у пророков, становится взволнованным, страстным, личным в этих наполовину скрытых группах. Так много паломников вечности жаждут исполнения, которое придаст смысл их странствиям, — обещанной цели и отдыха. Очень тонкий и красивый контраст между группами,

разделенными витринами, индивидуально медитативными, и теми, кто сочетает свою тоску в тесных отношениях, навязанных треугольными бухтами. То, что начиналось как благородная абстракция, заканчивается почти невыразимой нежностью. По цвету вся гигантская композиция объединена звучным аккордом желтого и фиолетового, который умеренно выражен на потолке и максимально подчеркнут в шпандрелях. О цвете Джон Ла Фарж писал: “Единство настолько велико, баланс эффектов настолько гармоничен, что только при изучении мы видим выраженные в методах живописи древние правила, переданные практикой, которые объединяются с новейшим учением о современной научной окраске”. Какого ума стоило удержать бурные и трогательные детали этого великого произведения в рамках всеобъемлющего порядка и спокойствия!



Рис. 205. Michelangelo. Страшный суд.

Обрамляя свою великую работу обнаженной натурой, дополненной задрапированными фигурами, Микеланджело возобновил греческую практику. Именно разница между сикстинским потолком и метопами Парфенона или фризом Пергама поднимает вопрос — что выражает обнаженная натура Микеланджело? Я не нахожу в нем, по крайней мере в Сикстинском потолке, много того ужаса, *terribilita*, который отмечали критики от Вазари до Анри Бейля. Мне кажется, это скорее искусство вялости и расслабления, неохотно пробуждающийся Адам является ключом к настроению. За исключением жестов Бога и Евы, жесты и позы не конкретизированы. Гибкие тела рабов скручиваются только для того, чтобы они могли осознать силы, которые бесполезны. Расслабленность, которой отмечены почти все обнаженные натуры, будь то в рассказах или в эпизодических украшениях, не является ни усталостью после действия, ни тем более подготовкой к тяжелому испытанию. В бесплодной апатии мы проявляем силы, которые не подразумевают действия или использования, но дышат великой меланхолией. Мы далеки от великолепия страсти и достижений, мы видим человечество, сбитое с толку судьбой, которая называет себя Богом, пассивным фактором в произвольном процессе, который делает славу плоти тщетной вещью. Как гуманист, Микеланджело утверждает, что слава угасает, как христианин он принимает ничтожество человечества и правоту непостижимых и, по-видимому, жестоких замыслов Бога. Возможно, очарование Микеланджело, его эстетика, выражаясь педантично, — это просто благородная покорность, с которой гуманист принимает христианский пессимизм в отношении этого

мира. И здесь я могу отметить, что Роден убедительно показал, что даже формы Микеланджело не восстающие и упругие, как у античных скульпторов, а сжатые и податливые, как у скульпторов христианской готики.

Через двадцать один год после открытия Сикстинского потолка Микеланджело неохотно приступил к великой фреске Страшного суда, рис. [205](#). Он работал над ней семь лет, и она была открыта на Рождество 1541 года. Я не могу себе представить, как у хористов хватило духу пропеть перед ней ангельскую весть о мире и доброй воле. Микеланджело было шестьдесят шесть лет, он был разочарованным и озлобленным человеком, чужаком в развращенном и любящем удовольствия Риме Павла III. Он вложил в Христа все свое презрение к человечеству. Христос, который ранее гневно метал дротики в знамена умбрийской чумы, превратился в устремленного вдаль Аполлона, рис. [206](#), радующегося своей страшной задаче. Позади него темный воздух полон мечущихся искаженных ангелов, по внешнему виду совершенно неотличимых от демонов, которые несут орудия Страсти. Внизу справедливые и несправедливые поднимаются или опускаются узлами и гирляндами извивающихся обнаженных тел, одинаково зловещих. Концепция жестоко телесна, и никогда больше в живописи человеческое тело не использовалось с такой изобретательностью и силой. Но это сила, которая побеждает саму себя. Я полагаю, что зритель не столько потрясен, сколько сбит с толку перед Страшным Судом. Его горячность кажется такой необоснованной и бесчувственной. Если это действительно цель человечества, неудивительно, что угрюмый Адам на потолке смотрит на своего Создателя с сомнением и намеком на недоверие.



Рис. 206. Michelangelo. Христос с Девой Марией и апостолами. Со Страшного суда.

Его явная демонстрация силы покорила всех современников, а французский критик и супермен Стендаль высоко оценил произведение за его жгучую энергию. Не разделяя его энтузиазма, я с удовольствием отсылаю читателя к его замечательным страницам. По

моему собственному мнению, творческий пыл Микеланджело к этому времени угас. Вместо этого он предлагает свою селезенку, которая ценнее, чем гениальность большинства людей, и свое удивительное техническое мастерство. Микеланджело стал микеланджелевским. Это прискорбно подтверждается фресками для капеллы Паулины, которые были закончены в 1547 году, на его семьдесят втором году жизни. Не осталось ничего, кроме сенсационности, и папа хорошо делает, что не выставляет эти работы. Что касается человечности, то жилка Микеланджело полностью исчерпана. Он все еще способен к тонкому расчету, как в проекте купола собора Святого Петра, все еще сохраняет демоническую способность к работе и эмоциям, но скульптор в нем почти мертв, а художник - полностью. Поэт суровых сонетов заменил их обоих. Когда он умер в 89 лет, в 1564 году, маленькому некрасивому телу воздавались почести, как королевскому. Его абсолютная власть подчинила себе все подрастающее поколение художников. К их собственному огорчению и банкротству Золотого века.

Такие формы, как у Микеланджело, терпимы только тогда, когда они проникнуты той его меланхолической поэзией, которая придает им смысл. Если безмятежный разум Рафаэля не находил эмоций для заполнения таких форм, если сам Микеланджело в последние годы своей жизни возвращается к монотонной формуле ужаса, на что можно было надеяться таким невдохновленным подражателям, как Венустис, Вольтеррас и Васарис? Все до единого они тешили себя чудовищной манией достижения без усилий — искусно искажали свою обнаженную натуру, проницательно рассчитывали свои ужасы. И римское искусство Золотого века, забыв как о мудром смирении Умбрии, так и о разумной гордости Флоренции, внезапно рухнуло в самом уродливом и иррациональном бахвальстве. Микеланджело ушел — чтобы воплотить и разрушить.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VI

СОВРЕМЕННЫЙ СПИСОК ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИКОВ ДО 1510 ГОДА

В небрежном упоминании в *"Придворном"* Бальдасаре Кастильоне рассказывает нам, кто казался великими художниками культурному и хорошо информированному джентльмену примерно в 1508 году. Тициан тогда еще не появился, а из пожилых людей помнят только Леонардо да Винчи и Мантенью. Как пожилые люди, они упоминаются в первую очередь.

“Опять же, различные вещи доставляют одинаковое удовольствие глазам, так что мы с трудом можем решить, какие из них более приятны им. Вы знаете, что в живописи Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджо да Кастельфранко очень хороши, но все они непохожи в своих работах; так что ни у одного из них, кажется, нет недостатка в своей манере, поскольку каждый известен как наиболее совершенный в своем стиле”.

"Книга придворного" графа Бальдесара Кастильоне, перевод Леонарда Экштейна Опдайка, Нью-Йорк, 1903, стр. 50.

МИКЕЛАНДЖЕЛО НА ПРОТИВОВЕСЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Далее говорится, что Микеланджело однажды дал совет Маркоде Сиене, своему ученику, что “фигуру следует сделать пирамидальной, спиральной (*serpentinata*) и умножить на один, два и три”. Ломаццо *Трактато*, Милан, 1484, стр. 23. То есть поза должна быть выдержана геометрически, должна демонстрировать противоположные толчки и должна быть математически пропорциональна внутри охватывающей геометрической формы.

ВАЗАРИ О “СТИЛЕ МОДЕРН”

Рассказ Вазари о Большом стиле, или “Третьей манере”, в Предисловии к части III (перевод Де Вера, Vol. IV, стр. 79-85) по-прежнему авторитетен. Он превозносит художников до Леонардо, но находит в них определенную жесткость, отсутствие отделки и неопределенность пропорций. Переход к совершенной манере был вызван открытием древнего мрамора.

“После них [предшественников Леонардо] их преемники смогли достичь этого, увидев, как извлекаются из земли некоторые древности, упомянутые Плинием как одни из самых известных, такие как Лаокоон, Геракл, Огромный торс Бельведера, а также Венера, Клеопатра, Аполлон и бесконечное количество других, которые своей сладостью и строгостью, своей мясистой округлостью скопированы с величайших красот природы, и с определенными позами, которые не предполагают искажения всей фигуры, а только движение определенных частей, что делает их более привлекательными”. которые раскрываются с совершенным изяществом, привели к исчезновению определенной сухости, жесткости и резкости манер....

(Он упоминает восхищение современников такими предшественниками, как Франча и Перуджино.)

Но их ошибка впоследствии была ясно доказана работами Леонардо да Винчи, который, положив начало той третьей манере, которую мы предлагаем назвать современной, — помимо силы и смелости его рисунка и чрезвычайной тонкости, с помощью которой он воспроизвел все мельчайшие детали природы именно такими, какие они есть, — с хорошим правилом, лучшим порядком, правильными пропорциями, совершенным рисунком и божественной грацией, изобилуя ресурсами и обладая глубочайшими познаниями в искусстве, можно с уверенностью сказать, что он наделил свои фигуры движением и дыханием.

“За ним, хотя и на некотором расстоянии, следовал Джорджоне да Кастельфранко, который добился прекрасной градации цвета в своих картинах...; и не уступал ему в том, что придавал своим картинам силу, рельефность, сладость и изящество своим колоритом, фра Бартоломео ди Сан Марко. Но больше всех сделал милостивый Рафаэлло да Урбино, который, изучая работы старых мастеров и современных, взял от них лучшее и, собрав это воедино, обогатил искусство живописи тем полным совершенством, которое в древние времена демонстрировали фигуры Апеллеса и Зевксиса, более того, даже больше, если мы осмелимся это сказать, что могло бы быть доказано, если бы мы могли сравнить их работы с его. Поэтому природа была побеждена его красками....

“В той же манере, но более слащавой по колориту и не такой смелой, последовал Андреа дель Сарто, которого можно назвать редким художником, поскольку в его работах нет ошибок.

Но тот, кто держит пальму первенства как у живых, так и у мертвых, превосходя и затмевая всех остальных, - это божественный Микеланджело Буонаротти, которому принадлежит верховенство не только в одном из этих искусств, но и во всех трех вместе взятых. Этот мастер превосходит не только всех тех современников, которые почти победили природу, но даже тех самых знаменитых древних, которые, без сомнения, так славно превзошли ее; и сам по себе он торжествует над современниками, древними и природой, которые едва ли могли представить себе что-либо настолько странное и сложное, что он не смог бы силой своего божественнейшего интеллекта и посредством своего усердия, рисования, искусства, рассудительности и изящества значительно превзойти это; и это не только в живописи и

использовании красок. под этим названием заключены все формы и все тела, стоящие вертикально или не стоящие вертикально, осязаемые или неосязаемые, видимые или невидимые, но также и тела высочайшего совершенства в круглом виде, с острием его резца”.

ЕДИНСТВО ДИЗАЙНА В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Гуманист Бенедетто Варки, возобновив спор, начатый Леонардо да Винчи относительно относительного ранга скульптуры и живописи, отправил текст своей лекции Микеланджело и поинтересовался его мнением. Скульптор пишет в 1549 году:

“На мой взгляд, живопись следует считать превосходной по мере приближения к эффекту рельефа, в то время как рельеф следует считать плохим по мере приближения к эффекту живописи. Раньше я считал, что скульптура - это фонарь живописи и что между этими двумя вещами существует такая же разница, как между солнцем и луной. Но теперь, когда я прочитал вашу книгу, в которой вы, выступая как философ, говорите, что вещи, имеющие одну и ту же цель, сами по себе одинаковы, я изменил свое мнение; и теперь я считаю, что живопись и скульптура - это одно и то же, если только необходимость более тонкого суждения, большие трудности исполнения, более строгие ограничения и более усердная работа не приносят большего благородства. И если это так, то ни один художник не должен думать о скульптуре меньше, чем о живописи, и ни один скульптор не должен меньше думать о живописи, чем о скульптуре. Под скульптурой я подразумеваю ту, которая выполняется путем вырезания из блока: та, которая выполняется путем наращивания, напоминает живопись. Этого достаточно, ибо, поскольку и то, и другое, то есть и живопись, и скульптура, проистекают из одной и той же способности, было бы легко установить гармонию между ними и оставить подобные споры в покое, поскольку они занимают больше времени, чем выполнение самих фигур. Что касается того человека [Леонардо да Винчи], который написал, что живопись благороднее скульптуры, как будто он знал о ней столько же, сколько и о других предметах, о которых писал, то моя служанка написала бы лучше!”

Из книги Роберта У. Кардена "Микеланджело, отчет о его жизни", Бостон и Нью-Йорк, 1913 год, книги, которая на основе писем Микеланджело дает очень близкое представление о характере скульптора.

СЭР ДЖОШУА РЕЙНОЛЬДС О ВЕЛИКОМ СТИЛЕ

Ни один искусствовед не выразил идеал Великого стиля лучше, чем сэр Джошуа Рейнольдс. Я цитирую третью из его бесед в замечательном издании Роджера Э. Фрая, Нью-Йорк, 1906. стр. 51 и далее.

“В каждом языке есть термины, выражающие это превосходство. *Gusto grande* итальянцев, *идеал* французов и *великолепный стиль, гений и вкус* англичан - это всего лишь разные названия одного и того же. Они говорят, что именно это интеллектуальное достоинство облагораживает искусство Художника; это проводит грань между ним и простым механиком: и мгновенно производит те великие эффекты, которые красноречие и поэзия, путем медленных и повторяющихся усилий, едва ли способны сохранить” [Считается, что величественный стиль основан на своего рода обобщающей тенденции.] “Вся красота и величие Искусства состоит, на мой взгляд, в способности подняться над всеми необычными формами, местными обычаями, особенностями и деталями любого рода”. [Художник] “будучи способным отличать случайные недостатки, наросты и уродства вещей от их общих очертаний, он составляет абстрактное представление об их формах, более совершенное, чем любой оригинал; и, что может показаться парадоксом, он учится проектировать естественным образом, рисуя свои фигуры непохожими ни на один объект”. [Сэр Джошуа выступает за изучение антиквариата не для того, чтобы имитировать какую-то отдельную работу, а для того, чтобы овладеть принципом, лежащим в основе всех них.] “Красота и простота играют столь важную роль в композиции великого стиля, что тому, кто овладел ими, больше нечему учиться. Действительно, не следует забывать, что существует благородство концепции, которое выходит за рамки простой демонстрации совершенной формы; существует искусство оживлять фигуры и придавать им интеллектуальное величие, создавать впечатление философской мудрости или героической

добродетели. Это может быть приобретено только тем, кто расширяет сферу своего понимания разнообразными знаниями и подогревает свое воображение лучшими произведениями древней и современной поэзии”.

КЕНЬОН КОКС О ДУХЕ КЛАССИКИ

Идеалы Высокого Возрождения красноречиво, хотя и случайно, определены покойным Кеньоном Коксом в *"Классической точке зрения"*, Нью-Йорк, 1911. стр. 3-5.

“Классический дух - это бескорыстный поиск совершенства; это любовь к ясности, разумности и самоконтролю; это, прежде всего, любовь к постоянству и непрерывности. От произведения искусства требуется не то, чтобы оно было новым или эффектным, а то, чтобы оно было прекрасным и благородным. Она стремится не просто выразить индивидуальность или эмоции, но выразить дисциплинированные эмоции и индивидуальность, ограниченные законом. Оно стремится к существенному, а не к случайному, к вечному, а не к сиюминутному, любит безличность больше, чем личность, и чувствует больше силы в упорядоченной последовательности часов и времен года, чем в силе землетрясения или бури. И ему нравится погружаться в традиции. Это позволило бы каждой новой работе соединиться в сознании того, кто видит ее, со всеми благородными и живыми работами прошлого, вызывая их в своей памяти и делая их красоту и очарование частью красоты и очарования работы, находящейся перед ним. Он не отрицает оригинальность и индивидуальность — они столь же желанны, сколь и неизбежны. Он не рассматривает традиции как незыблемые и не устанавливает жестких границ изобретательству. Но оно желает, чтобы каждое новое представление истины и красоты показывало нам старую истину и старую красоту, увиденные только под другим углом и окрашенные другой средой. Оно желает добавлять звено за звеном к цепи традиций, но не желает разрывать эту цепь”.

КОНЕЦ ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПРИХОД СТРАХА

Художественный крах, будь то у художника или нации, обычно происходит из-за предшествующего падения морального духа. Флоренция сильно потеряла лицо, когда империалисты ворвались в город и сокрушили Республику. Мы можем изучить катастрофу на личном примере Микеланджело и ее влияние на граждан в целом. Микеланджело был военным инженером. В письме из Венеции, 25 сентября 1529 г., он описывает свое дезертирство с исключительной объективностью:

“Я намеревался остаться во Флоренции до конца войны, не опасаясь за свою собственную безопасность. Но во вторник утром, 21 сентября, некий человек вышел из ворот Сан-Николо, когда я осматривал бастионы, и прошептал мне на ухо, что я не должен больше оставаться там, если мне дорога моя жизнь. Он проводил меня до моего дома, пообедал там, привел мне лошадей и не отходил от меня ни на шаг, пока не увез меня из Флоренции, заявив, что так поступает для моего блага. Был ли это Бог или дьявол, я не могу сказать”.

Из книги Роберта В. Кардена *"Микеланджело, летопись его жизни"*, Бостон и Нью-Йорк, 1913, стр. 168.

Флоренция страдала не от галлюцинаций, как это, по-видимому, было, а от унижения и растерянности, возникших после поражения и иностранной оккупации. Я перевожу из *"Истории"* Бенедетто Варчи, отрывок из *"Анконы"* и *"Мануэле делла Литтература Итальяна"* Баччи, том. II, стр. 506.

“Город Флоренция, когда она была потеряна на свободе, был полон такой скорби, такого ужаса, такого смятения, что это с трудом поддается описанию или даже воображению.... Дворяне были возмущены между собой и внутренне возмущались тем, что их презирают и поносят низшие классы; плебеи, оказавшиеся в крайней нужде, не удержались бы, по крайней мере, от того, чтобы облегчить свои мысли о дворянстве; богатые - о том, как им удалось не потерять свое имущество; бедные - днем и ночью, что им следует делать, чтобы не умереть окончательно и с голоду; горожане были встревожены и в отчаянии, потому что они много потратили и потеряли; крестьяне - гораздо больше, потому что у них вообще ничего не осталось; священники стыдились того, что обманули мирян; бедняки - что они должны делать, чтобы не умереть с голоду. миряне горевали из-за того, что поверили священникам; мужчины стали необычайно

подозрительными и алчными; женщины - неизмеримо недоверчивыми и недоверчивыми: наконец, каждый с опущенным лицом и вытаращенными глазами казался вне себя, и все без исключения бледные и сбитые с толку постоянно опасались всякого рода болезней”.

От такого потрясенного сообщества, как это, нельзя было ожидать безмятежного или благородного искусства. Удивительно, что Флоренция в рабстве все еще могла воспитать изысканно-болезненное искусство Понтормо и аристократическую отстраненность и *утонченность* Бронзино.



Рис. 207. Джованни Беллини. Святой Франциск, получающий стигматы. — Колледж Х. К. Фрика, Нью-Йорк.

ГЛАВА VII ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ДО ТИЦИАНА

О великолепии Венеции—Итало-византийские художники 14 века—падуанские, веронезийские и умбрийские художники в Венеции—Якопо Беллини—Школа Скварчионе в Падуе, Карло Кривелли—Андреа Мантенья, наставник Северной Италии—Реализм Антонелло да Мессины—Расцвет старой нарративной школы в Джентиле Беллино—Джованни Беллини—Отсталый Виварини—Карпаччо и конец старого нарративного стиля—Литературная подоплека творчества Джорджоне—Джорджоне из Кастельфранко.

Когда примерно в середине пятого века жалкая толпа беженцев искала спасения от Атилы и его гуннов в болотах у истоков Адриатики, они забрали с собой то, что осталось от созидательного гения Римской империи. Они воздвигли среди лагун здоровый и удобный город, который с течением веков стал самым красивым в Европе. Они создали сильную и мудрую олигархию в формах, достаточно демократических, чтобы удовлетворить народ. Они достигли экстраординарных способностей к дипломатии и заморской торговле — блестящая коммерциализированная цивилизация. Уверенные в своей изоляции и богатстве, венецианцы выступили посредниками в длительной борьбе между папами и императорами Тевтонского ордена, заключив выгодные условия с обоими. Венеция пользовалась совершенно исключительной политической

стабильностью. Ни одна другая коммуна Европы не могла бы достойно носить титул Серениссима. Ее галеры и парусные суда курсировали в Кандию, Родос, Смирну, Александретту, Константинополь. Вдоль Адриатического моря до Мальты ее торговые станции сияли белизной под желтыми скалами. Ее прибывающие корабли привозили великолепные ковры, шелка и вышивки из Леванта, прекрасные гончарные изделия Малой Азии, Персии и далекого Китая, мрамор и порфир с прожилками из Египта и Истрии для украшения ее церквей и дворцов. Она была достаточно проницательна и могущественна, чтобы превратить крестовый поход в грабительскую экспедицию против своего соперника, Константинополя. И таким образом она получила четырех античных бронзовых коней, которые все еще резвятся над портиком собора Святого Марка, и множество реликвий позднего византийского великолепия. Ее двери навсегда открылись для Востока. Ее набережные кишели торговцами в тюбанах. У греков в Венеции были свои церкви и братства, как и у славонцев. Северные караваны за предметами роскоши прибывали в Венецию через Бреннер, чтобы загрузить их с немецких складов на Большом канале.

Такой стабильный, богатый и гордый город на удивление медленно создавал свое собственное искусство. Венеция никогда не была в первую очередь промышленным сообществом, и с самого начала она рассчитывала импортировать большинство предметов роскоши и витрин. Так, когда над телом ее покровителя, Святого Марка, вознеслась величественная базилика, Венеция вызвала мастеров из Константинополя, чтобы украсить поверхности мозаикой, а когда ближе к концу четырнадцатого века она захотела изобразить новый дворец Дожей, она призвала к этой задаче не своих художников, а художников из Падуи, Вероны и далекого Фабриано. Ее оригинальность и величие в живописи отчетливо проявляются примерно до 1475 года в работах братьев Беллини, а к 1577 году, году смерти Тициана, период ее художественного превосходства миновал. Все развитие происходит в течение столетия; его ускорение даже более примечательно, чем запоздалость его появления. За три поколения венецианская живопись достигла того прогресса, который потребовался шести поколениям в Тоскане, и весь подготовительный период, который во Флоренции растянулся на столетие и три четверти, включен в единственную жизнь такого мастера, как Джованни Беллини.

Это означает, что венецианская живопись следовала более простым и невозмутимым идеалам, чем флорентийская. Хладнокровие, самодовольство и эгоцентричность венецианцев были источником силы для их художников, а также ограничением. Город был сосредоточен на своем главном деле - получать большие прибыли, чтобы жить великолепно. И в отличие от Флоренции, Венеция интерпретирует великолеpie в самых материальных терминах, в терминах бархата и мрамора с прожилками, светлой кожи и блестящих волос, в пиршествах и размеренном разгуле, серьезных и мягких манерах, красочных зрелищах в честь Бога, его святых и Республики Безмятежности. В Венеции вы не найдете большого количества поэтов, эрудитов, ученых. Ее художники не стремятся быть одновременно архитекторами, скульпторами, математиками, теоретиками в области эстетики; они безмятежно занимаются основным делом - живописью. И, возможно, именно потому, что венецианский художник отказывался отвлекаться от проблем, присущих его ремеслу, его прогресс был таким быстрым и уверенным, а венецианская школа, просто как живопись, - самой прекрасной школой живописи, которую когда-либо видел мир.

В самой лагуне было написано, что венецианская живопись должна быть школой цвета. Задолго до того, как мраморные и порфировые дворцы и сверкающие мосты Венеции эпохи Возрождения перекинулись через каналы, коричневая вода давала атласные отражения грубых хижин, отделанных медью галер, рыжевато-коричневых парусов, а в

дни полного затишья - зазубренной слоновой кости Юлийских Альп или бархатистой лазури Эуганских холмов. По мере того как город рос, мрамор и золото дворцовых фасадов, шпилей и куполов, а также желтовато-красный цвет высоких колоколен еще больше подчеркивали мерцание лагуны. Его воды были взъерошены не только ветрами, смешивающими и стирающими переплетение заимствованных цветов, но и проходящими позолоченными баржами с ритмичными гребками, празднующими Успение Пресвятой Богородицы или бракосочетание Венеции с Адриатикой.

На берегу великолепие было едва ли меньшим. Вдоль балюстрад бесчисленных мостиков розовый или желтый мрамор приобрел непередаваемую отделку от прикосновения бесчисленных рук. Сумрачные арки вели во дворы, инкрустированные разноцветным мрамором, порфиром и мозаикой. На мрачных улицах веселые живописные фрески оживляли фасады менее претенциозных домов. По большой площади Святого Марка и другим открытым пространствам часто проходили в торжественной процессии религиозные братства, называемые Школами, члены которых были одеты с величием, редким даже в эпоху Возрождения. Существовали клубы молодых щеголей, еще не приобщившихся к отцовской коммерции, которые посвящали себя изобретению и демонстрации тончайшего пошива одежды и галантереи. И неорганизованные родственные действия женщин всех возрастов были столь же эффективны с точки зрения социальной демонстрации. Таково было зрелище, которое Венеция предложила художнице для записи и даже больше для вдохновения. И величие венецианских художников заключалось в их способности придать этому преимущественно материальному великолепию свойственную им идеальность.



Рис. 208. Презентация; Бегство в Египет; Чудо в Кане; Испытание. С итало-византийского алтаря, построенного около 1350 года.-Триест.

Когда венецианская живопись примерно в 1350 году впервые робко заявила о своей оригинальности, ведущее влияние оказали поздневизантийские художники славянского побережья и Ионических островов. Мы видим, как их повествовательная живопись приобретает слегка итальянский облик на композитном алтарном фасаде, хранящемся в музее Триеста. Рисунок [208](#). Его датировка не может быть очень поздней - четырнадцатый век, и стереотипные религиозные композиции ярко представляют модели, существовавшие у венецианского художника вплоть до эпохи Возрождения.

Такие венецианские мастера, как Паоло, работавший с 1332 по 1358 год, и Лоренцо, чьи работы относятся к поколению позже, вносят небольшие внешние усовершенствования в византийскую манеру.^[20] Они отвергают ее более жесткие формулы — золотую паутину поверх драпировки, многочисленные мелкие складки, болезненно схематизированные мышцы. Они добавляют за свой счет сияющие светлые тона, великолепную парчу, более роскошные способы позолоты и новый тип архитектурного оформления. Замысловатые спинки алтарей с перфорированными пилястрами, яркими арками и гребнями, с фигурами в полный рост внизу и поясными такого же масштаба вверху, стали стандартной формой венецианской *анконы* около 1350 года и остаются таковыми почти полтора столетия. Мы можем видеть форму с модернизированной верхней центральной панелью в "Благовещении" Лоренцо 1357 года в Венецианской академии. Эффект во многом зависит от изготовителя рамки. Такие алтарные изделия более тщательно выполнены Катерино и Донато и действительно сохранились во всей Северной Италии до конца 1450 года. Рисунок [211](#). Мы можем изучить подобный тип *анконы* с повествованиями вместо отдельных фигур в очень совершенном и красочном произведении, которое сомнительно приписывают Николо Семитеколо ближе к началу нового века. Хотя повествования довольно точно соответствуют старым византийским требованиям, вся поверхность демонстрирует разнообразие клумб и гармонию цвета, присущую Венеции. Такая работа, представляющая собой смесь византийских и готических черт, повторяет то, что было сделано в Сиене с гораздо большей оригинальностью и *изяществом* примерно семьюдесятью годами ранее при Дуччо и Симоне Мартини. Модена, Болонья и Падуя во второй половине XIV века разделяют это развитие, но опять же на основе довольно заметной неполноценности по сравнению с Сиеной.

Венецианские власти полностью осознавали отсталость своих собственных художников. Когда в 1365 году строительство герцогского дворца было завершено, для росписи его большого зала пригласили не кого-либо из местных последователей Паоло и Лоренцо, а Гуариенто из соседней Падуи. Он исполнил великую Коронацию Пресвятой Богородицы, которая позже была повреждена пожаром и закрыта картиной Тинторетто "Рай". Временное удаление холста Тинторетто на какое-то время показало осыпавшиеся остатки фрески Гуариенто. Он выполнен в изысканном готическо-византийском стиле и изобилует случайным архитектурным орнаментом. Под церемонией коронации находится экран из мраморных ниш с прорезями, занятых грациозными ангелами. Этот мотив будет часто повторяться в новом столетии. В целом Гуариенто привносит в Венецию мало нового, но он демонстрирует декоративные возможности местного стиля. Его влияние было ограничено, потому что венецианцы вскоре перестали работать с фресками.

Импульс, необходимый для того, чтобы вывести венецианскую живопись из ее рутинного состояния, был дан в пятнадцатом веке Джентиле да Фабриано и Пизанелло. Джентиле, работавший во дворце герцогов около 1410 года, восхищался как изысканностью сиенского стиля, так и широтой его повествования. К несчастью, его венецианские фрески, которые превозносились в рассказах современников, погибли. Его нежность и идеальность подтверждаются различными мадоннами. О его колоритности и живости как художника-повествователя мы можем судить по пределле его главной работы "Поклонение королей" (1423). Небольшое панно с изображением Представления в Храме достойно восхищения своей архитектурной вписанностью и актуальностью второстепенных фигур. У нас есть человек, чей глаз воспринимает внешний вид вещей. В еще большей степени это относится к Пизанелло (1397-1455), который работал чуть позже в том же зале. У него строгие представления о рисовании, как и подобает величайшему из всех медалистов. Он привез из Вероны, где формировались его художественные идеи,

идеал продуманной и достоверной обстановки, особенно в том, что касается отношения фигур к архитектуре. На его разрушенной фреске Святого Георгия Веронского, рис. [209](#), мы можем уловить его качества. Но стиль Веронезе действительно лучше представлен такими непосредственными предшественниками, как Аванцо и Альтичьеро. Примерно в 1385 году они совместно расписали фресками великую ораторию Святого Георгия в Падуе. Особенно примечательны легенды о титульном святом, рис. [210](#). Благодаря перекраске все еще можно различить достоинство и осмотрительность расположения и, в частности, справедливую и со вкусом выполненную проработку современных архитектурных элементов. Флорентийские и сиенские фрески того времени вряд ли столь совершенны. Праздничная ценность архитектуры остается ведущим идеалом веронской школы вплоть до ее величайшего мастера Паоло Веронезе, и этот идеал был с убежденностью воспринят в Венеции и действительно стал отличительной чертой ее школы повествования.



Рис. 210. Альтичьеро Веронский. Святой Георгий крестит семью принцессы. Фреска. — *Часовня Святого Георгия, Падуя.*

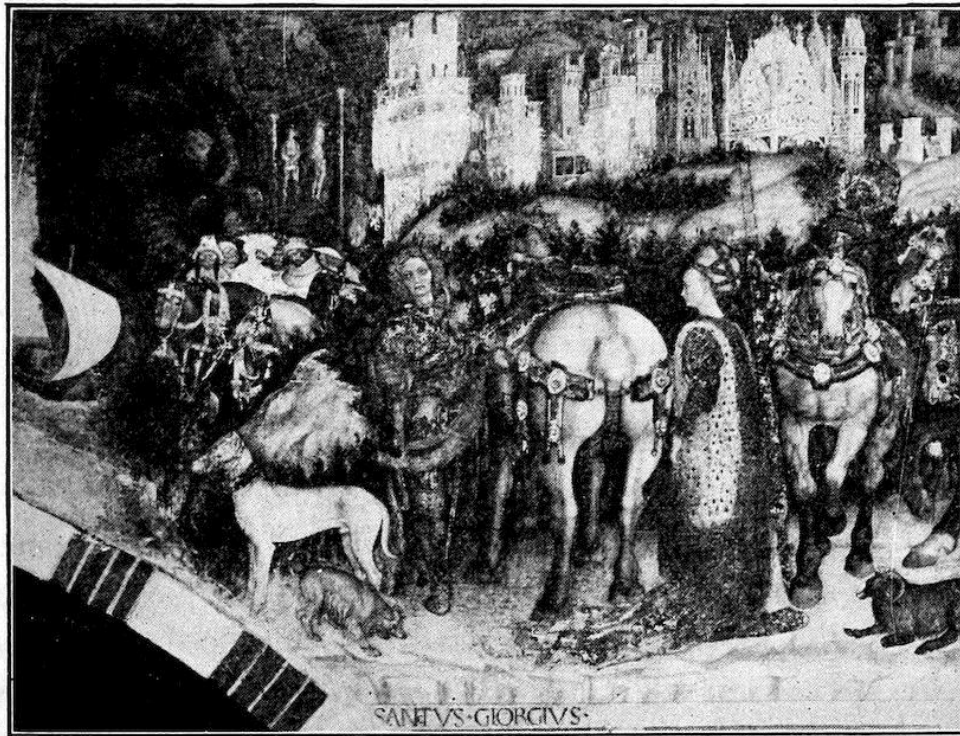


Рис. 209. Pisanello. Святой Георгий встречает принцессу. Фреска.—*Святая Анастасия. Верона.*

Якопо Беллини, ^[21] первый великий художник, которого развивала сама Венеция, был учеником Джентиле да Фабриано, а также находился под глубоким влиянием Веронезе. Таким образом, он сочетает в себе две основные черты ранней венецианской живописи — ее стремление к сладости и стремление к живости и продуманной правдивости повествования. Бок о бок с Якопо Беллини работали верные подражатели Паоло, Лоренцо и Гуариенто. Такие художники, как Якобелло дель Фьоре и Микеле Джамбоно, хотя и часто привлекательны по своей сути, не имеют большого значения. Их современник Антонио Виварини, хотя и был во многом менее чувствительным художником, подготовил почву для консервативной школы Мурано. Качество Антонио несколько омрачается его привычкой работать с немецким партнером Джованни. Однако роль Антонио, представленная его алтарной частью в Ватикане, датированной 1464 годом, рис. [211](#), по-видимому, заключалась лишь в том, чтобы осторожно отталкиваться от работ Гуариенто и Лоренцо. Его племянник Альвизе и младший брат Бартоломмео становятся влиятельными фигурами к концу века.

Надежда на будущее возлагалась на гораздо более ищущего человека, Якопо Беллини. Он отдал искусству не только свое неутомимое любопытство, но и двух гениальных сыновей, Джентиле и Джованни. Все ведущие тенденции раннего Возрождения в Венеции берут начало в этой замечательной семье. Впервые мы встречаемся с Якопо Беллини в 1424 году в качестве помощника Джентиле да Фабриано, и он работал над ним до 1470 года. Великие декоративные полотна, которые он создал для Герцогского дворца и для школ святого Марка и святого Иоанна Богослова, погибли, в то время как немногие картины, оставшиеся от его кисти, в основном поздние и неадекватно выражают его амбиции. Его мадонны в Уффици, Венеции, Париже и Милане сохранили изысканную сладость натуры его мастера. Их скромную грацию можно ощутить в маленькой Мадонне, рисунок [212](#), в Венеции. Восхитительной мягкостью и одухотворенностью отличается богато украшенное Благовещение, написанное в 1444 году в Сант-Алессандро в Брешии. Его панели пределлы, хотя, вероятно, и студенческого исполнения, показывают,

насколько определенно его повествовательные композиции заимствованы у Альтикьеро и Веронезе.

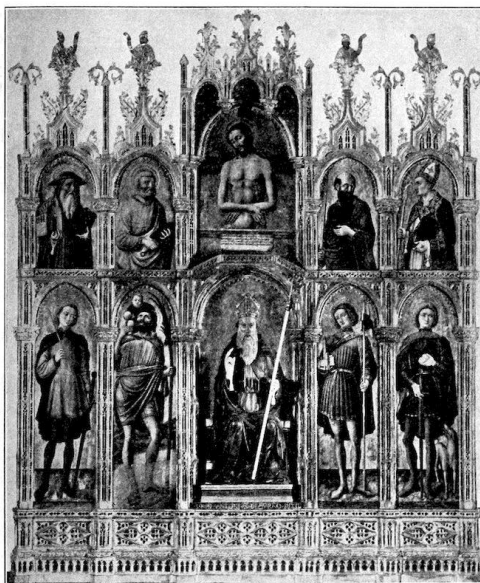


Рис. 211. Antonio Vivarini. Святой Антоний (полихромная деревянная статуя) и святые. 1464.—Галерея Ватикана, Рим.



Рис. 212. Якопо Беллини. Мадонна.—Венеция.

Но мы получаем полное представление об этом человеке не по второстепенным картинам, которых пощадил случай, а по двум необычным альбомам для зарисовок, хранящимся соответственно в Лувре и Национальной галерее. Здесь мы прослеживаем его ежедневные упражнения. Перспектива - его постоянная забота. Он создает сложную архитектуру с экстравагантностью, на которую никогда не отваживались даже его веронские образцы. Предмет теряется в обстановке. Благовещение становится простым

эпизодом архитектурной феерии. То же самое происходит и с Праздником Ирода, рис. 213. Здания, как правило, богато украшены в стиле раннего Возрождения. Он любит украшать их статуями и барельефами. Иногда он рисует настоящие римские скульптуры и монеты, медальоны и надписи. Он создает странные, суровые фоны для своих сцен на открытом воздухе, с изогнутыми слоистыми горами и величественными далекими городами. Он любит диких зверей; рисует великолепных лошадей для Святого Георгия или Персея. Он немного гуманист, устраивает вакханалии с озорными сатирами. Есть несколько прекрасных портретов и эскизов мадонн. Таким образом, эти наброски серебряным острием и гусиным пером предвосхищают все модусы следующего поколения — повествовательный стиль, алтарную композицию, пасторальную мифологию. В альбомах для зарисовок чувствуется натура скорее бдительная и любопытная, чем основательная — определенный недостаток концентрации и настоящей серьезности. Но зарисовки демонстрируют неистощимую фантазию, и если их когда-нибудь издадут дешево, то по популярности они могут соперничать с самыми любимыми книжками с картинками о волшебной стране. Якопо был не только разносторонним художником, но и много путешествовал. Некоторое время он работал при блестящем дворе Лионелло д'Эсте в Ферраре, а также посетил Флоренцию и, вероятно, Рим. Но его самым важным переездом в историю искусства была поездка в Падую примерно в 1453 году. Там весь ход венецианской живописи был сформирован тем, казалось бы, случайным фактом, что строгий молодой художник по имени Андреа Мантенья влюбился в дочь Якопо, Никколозию, и женился на ней. Благодаря этому союзу самый грозный из зятьев стал художественным наставником Джентиле и Джованни Беллини.

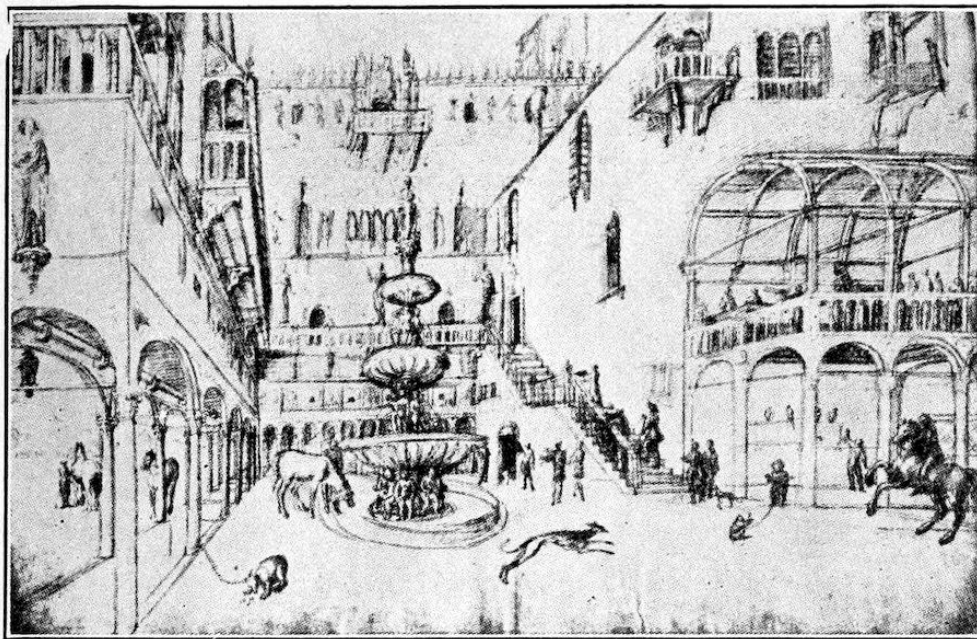


Рис. 213. Якопо Беллини. "Пир Ирода" (в правой верхней лоджии).—Из Парижского альбома для рисования.

Действительно, на мгновение Падуя и Мантенья совершенно вытесняют Венецию из интереса. За десять лет до этого счастливого брака Падуя была ареной интенсивной художественной деятельности. Донателло, самый могущественный скульптор-реалист Флоренции, работал над бронзовыми рельефами для алтаря Святого Антонио и над статуей Гаттамелаты. Он дал молодому Мантенье сильный импульс в направлении конструктивного реализма. Такие флорентийские реалисты, как Паоло Уччелло и фра Филиппо Липпи, также были временными посетителями в это время. А в Падуе, когда-

либо академическом городе, появилась первая систематическая художественная школа, основанная проницательным и способным мастером Франческо Скварчионе. Скварчионе коллекционировал римский мрамор и бронзу, интересовался новыми тайнами перспективы, ракурса и точной анатомии. Он заставил своих учеников освоить линию с упругостью бронзы. Он заставлял их копировать мрамор с мелкими прожилками и скульптурные рельефы. Он настаивал, чтобы на каждой картине были лавровые гирлянды вперемешку с овощами и фруктами. Вся поверхность должна была быть доведена до блеска эмали. Строгое преподавание обычно привлекает хороших учеников. Так было и в случае со Скварчионе; у него были десятки учеников со всего Венецианского региона и даже из Далмации за Адриатическим морем. Он был слишком благоразумен, чтобы много рисовать самому; за это платили не столь успешному учителю. Поэтому несколько приписываемых ему картин либо малозначительны, либо сомнительной подлинности. Но его печать стоит на всех его учениках. Что означало его учение, можно понять по раннему Мантенье, а еще лучше — по художнику, который никогда не эмансипировался, - Карло Кривелли из Венеции, “Золотой конь”.



Рис. 214. Carlo Crivelli. Мадонна. Ангелы, несущие символы Страсти.—Верона.



Рис. 215. Carlo Crivelli. Pietà.—Бостон.

Кривелли по [Fame](#) был большой, но провинциальный. Первоначально большинство его алтарных произведений украшали церкви Адриатического побережья. Десятки перешли оттуда в музеи Европы и Америки. Все они кажутся менее раскрашенными, чем самые великолепные изделия из минералов. Невероятно, что с помощью кисти и краски можно добиться таких напряженных линий и поверхностей, похожих на драгоценные камни. Совершенно типичной является ранняя Мадонна из Вероны, рисунок [214](#). Великая Анкона 1476 года в Национальной галерее демонстрирует его верность аранжировкам ранних венецианцев. "Благовещение" в той же галерее, написанное десять лет спустя, показывает его под влиянием повествовательной традиции Якопо Беллини. Его честность и энергия демонстрируются в "America fine Pietàs" в Бостоне, рис. [215](#), Нью-Йорк, и в коллекции Джонсона в Филадельфии. В то время как "Святой Георгий и дракон" миссис Гарднер, как самая изысканная из сказок, утешает нас отсутствием этого сюжета среди немногих картин Якопо Беллини. С момента своего основания примерно в 1460 году и до своей смерти в 1493 году Карло Кривелли оставался верен своему раннему учению. Тому, кто разбирается в его работах, нет нужды дополнительно обращаться к совершенно аналогичным достижениям таких великих художников Феррарезе, как Марко Дзоппо (1440 ок.-1498) и Козимо Тура (1430 ок.-1495). Влияние Скварчоне перешло к консервативным художникам Венеции и оказало влияние на всю школу Мурано. У нас есть великолепный шедевр такого рода в единственной известной работе Антонио да Негропонте, рисунке [216](#), в Сан-Франческо-делла-Винья, в Венеции. Он сочетает в себе очевидные квадратные черты, великолепие старого готическо-византийского стиля и многое от Якопо Беллини. Ее датируют примерно 1450 годом, и картина является отличной отправной точкой для нашего понимания радикальной реформы, которая пришла в Венецию и всю Ломбардию благодаря деятельности Андреа Мантеньи.



Рис. 216. Fra Antonio da Negroponte. Madonna.—*S. Francesco della Vigna*.

Родившийся в 1431 году в Виченце, Мантенья ^[12] поступил в нежном возрасте тринадцати лет в гильдию художников в Падуе. Он описан как приемный сын Скварчионе. Мантенья едва исполнилось двадцать четыре, когда он вместе с другими сокурсниками взялся украсить часовню в церкви Эремитани, темой которой были легенды о святом Иакове и святом Христофоре. На шести панно, посвященных Мантенье, его качества и превосходство уже очевидны. Его стиль строго археологичен и римлянин. Он честно пытается реконструировать времена апостолов. Но его метод более суров, чем у самих римлян. Линия движется с медленной властью выгравированного контура. Рельеф сухой и резкий. Существует небольшое ощущение разницы между живыми формами и скульптурными фигурами. Ландшафт построен спиральными слоями, как будто выточенными из металла. Здесь явно прослеживается влияние Якопо Беллини, которое столь же очевидно и в богато украшенных архитектурных декорациях. Цвета одновременно тусклые и кричащие, текстуры скрупулезно проработаны в соответствии с заветами Скварчионе. Это самое напряженное искусство, и при всей его педантичности оно полно силы и достоинства.



Рис. 217. Мантенья. Святого Иакова ведут на казнь. Fresco.—*Eremitani, Padua*.

Следует отметить определенные нововведения в перспективе. На фреске "Святой Иаков, ведомый на казнь", рис. 217, Мантенья избегает обычной общепринятой перспективы, которая наклоняет картину к зрителю; и обращается с группой так, как если бы она находилась на настоящей сцене, установленной на высоте фрески. Таким образом, земли не видно; выступающий пол отрезает ступни фигур; и все точки схода точно расположены на уровне глаз зрителя внизу. Цель состоит в том, чтобы создать иллюзию.

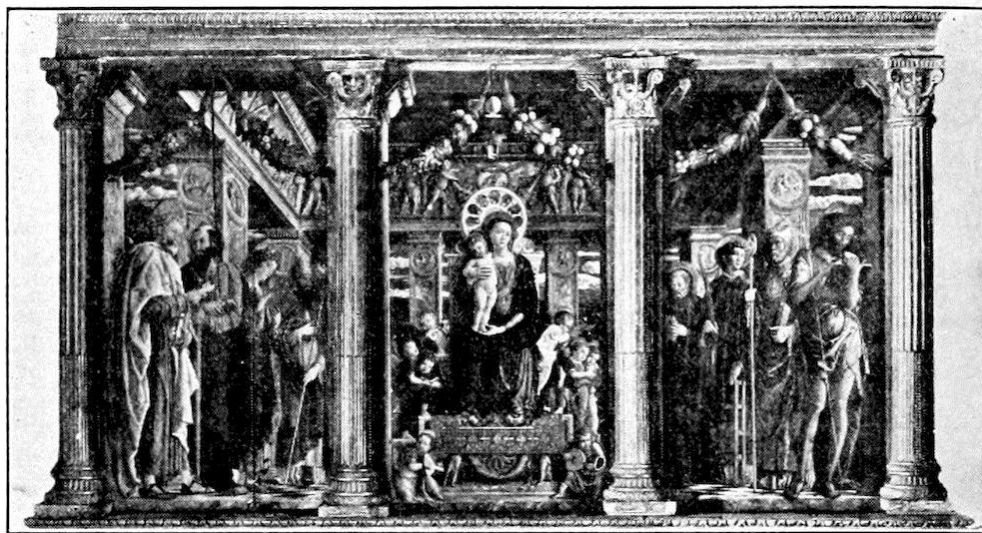


Рис. 218. Андреа Мантенья. Мадонна со Святыми.—*San Zeno, Verona*.

До завершения работы над фресками Эрemitани Мантенья женился на Никколосии Беллини, во многом воспользовался советами ее отца и оказал сильное влияние на двух ее братьев, Джентиле и Джованни. Похоже, они были первыми усердными учениками человека, которому вскоре предстояло стать художественным руководителем всей Северной Италии. Через два года после женитьбы, в 1455 году, Мантенья освободился от законного рабства в Скварчионе и вскоре после этого приступил к созданию шедевра своего развитого ренессансного стиля - задней части алтаря Сан-Дзено Маджоре в

Вероне, рис. [218](#). Картина была закончена в 1459 году, художнику было двадцать восемь лет. Она немного чересчур богата, отделана как миниатюра и очень величественна. По расположению он подчиняется новому закону иллюзии художника. Основание картины находится точно на уровне глаз, поэтому пола не видно. Резная классическая рама рассматривается как фасад настоящего павильона, который продолжает окрашиваться. Без рамки архитектурная перспектива картины не объясняла бы саму себя, и если бы картина была установлена выше или ниже, все соотношения перспектив были бы неправильными. В Сиене, столетием с лишним ранее, Лоренцетти изобрели этот мотив открытой коробки, пластиковой передней частью которой является рама. Мантенья сделал этот вид иллюзионизма стандартом для Венеции и всей Северной Италии. Его ценность остается под вопросом, но я считаю, что монументальные алтарные произведения Мантеньи и Джованни Беллини приобретают некую серьезность и стабильность благодаря такой тщательной подгонке перспективы к фактическому положению зрителя. Во всяком случае, именно жесткая логика и честность Мантеньи придали венецианскому искусству именно тот тонизирующий стимул, в котором оно нуждалось.

К тридцати годам он стал знаменитым и, поддавшись неоднократным уговорам, уехал из Падуи в Мантую, ко двору самых щедрых меценатов того времени - Гонзагов. Его самой заметной работой для них было оформление камеры дельи Спози, 1474 год, в их большом дворце, и полотна "триумфы Цезаря", 1481-1494 годы, которые, к сожалению, были повреждены и перекрашены, сейчас можно увидеть в Хэмптон-Корте. Эти две серии поразительно отражают двойственные и никогда полностью не гармонизировавшие черты гения Мантеньи — реализм и архаизм. Никогда он не был таким реалистом, как в комнате, оформленной в честь бракосочетания Лодовико Гонзаги и Барбары Бранденбургской, "Камера дельи Спози". Мотивы совершенно новые — никаких религиозных сюжетов, ничего мифологического, только семья Гонзага и их придворные, сидящие за беседой, церемонно встречающиеся или готовящиеся к охоте. Нигде прежде принцип иллюзионизма не использовался с такой последовательностью, даже в римской фресковой живописи эпохи Антонинов. Мантенья полностью покрасил настоящие стены помещения и заменил настоящую архитектуру имитацией классического павильона с аркадами, выходящими на сельскую местность, и круглым проемом наверху. Все фигуры изображены снаружи. Чтобы правильно разглядеть схему, вы должны встать точно в центре комнаты и повернуться на пятках. Короче говоря, схема расположена перископически. Подняв голову, вы увидите балкон с купидонами, рис. [219](#), стоящими на внешнем выступе, а также фрейлинами и павлинами, смотрящими вниз через балюстраду. Вы видите все с ног до головы, как будто это действительно там. Затем вы выглядываете через аркады, где вид на происходящее снаружи иногда прерывается занавесом. Обычно считается, что вы можете увидеть этих великих людей непринужденно за пределами их дома удовольствий, рис. [220](#). Портреты исполнены предельного достоинства и авторитетности. В общении с реальными людьми стиль Мантеньи менее сдержан, чем в его классических декорациях. Если я настаивал на иллюзионизме, то только потому, что дерзкая логика Корреджо и множества последователей барокко на протяжении столетия и более действительно проистекает из этой схемы в Мантуе. Вы увидите открытый колодец с фигурами за парапетом в куполе Корреджо в Парме и фигуры за расписной крышей в монастыре Святого Паоло. Действительно, достаточно позволить облакам спускаться через такие открытые крыши и разместить на облаках декоративные фигуры, чтобы получить полностью развитый стиль барокко. И достаточно странно, что его самые романтические экстравагантности явно выводятся из этого довольно трезвого и педантичного иллюзионизма Андреа Мантеньи.



Рис. 219. Мантенья. Деталь потолка.—*Camera degli Sposi, Mantua.*



Рис. 220. Мантенья. Портреты семьи Гонзага. Fresco.—*Camera degli Sposi, Mantua.*

Из расписных полотен, изображающих Триумфы Цезаря, рис. [221](#), (1484-1492), девять находятся в плохом состоянии в Хэмптон-Корте, Англия. Здесь классицизм Мантеньи

находит свое наиболее законное выражение. Рисунки лучше видны на гравюрах его школы и на более поздних копиях Андреини, выполненных на дереве.

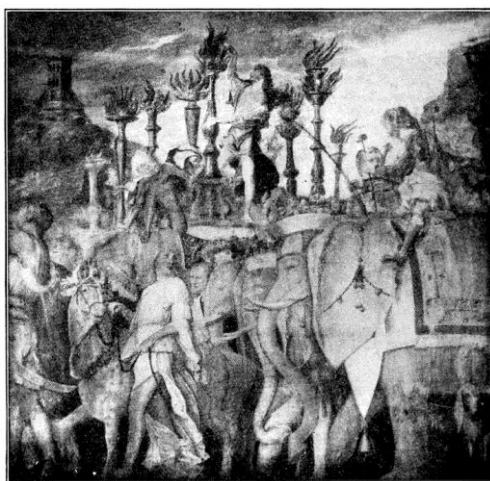


Рис. 221. Мантенья. Триумф Цезаря. —Хэмптон-Корт, Англия.

Несмотря на такие крупные заказы, Мантенья жил почти в нищете. Он никогда не мог устоять перед прекрасным антиквариатом и был горд и труден в отношениях с требовательными посетителями. Его стиль после визита в Рим в 1488-1490 годах несколько утратил свою напряженность и приобрел широту. Возможно, самой впечатляющей картиной того времени является Мадонна Победы, рисунок [222](#), в Лувре, которая была написана в 1495 году в честь битвы Джанфранческо Гонзаги с французами вничью при Форново. Его суровость смягчается изяществом вечнозеленой беседки, в которой расположена группа, и контрастирующей серьезностью Святой Елизаветы и коленопреклоненного дарителя. Эти фигуры предвещают мистические и нежные черты в некоторых поздних мадоннах.

В последние годы жизни Мантенья взялся за привлекательную, но трудную задачу по оформлению кабинета знаменитой "синего чулка" Изабеллы д'Эсте, жены Джанфранческо. С упорством суфражистки, рожденной не в свое время, эта великая леди составляла самые сложные письменные программы, на буквальном выполнении которых она настаивала. Ее переписка с такими неудачливыми протеже, как Перуджино и Лоренцо Коста, входит в число восхитительных эксцентричностей, вошедших в летописи эпохи Возрождения. Получившиеся украшения отражают утонченную и несколько хрупкую грацию личности самой Изабеллы. Нет ничего лучше тех работ Мантеньи, которые были сделаны примерно в 1500 году. Его Парнас, рисунок [223](#), с его романтически живописными богами и богинями и восхитительным хороводом танцующих муз, - лучшее, что может показать Северная Италия по сравнению с мифологиями Боттичелли, если не считать сопутствующей картины "Минерва, изгоняющая пороки", рисунок [224](#), которая прекрасна по энергии, изобретательности и гротескному юмору, предвосхищая по своему настроению аналогичные изыски в "Королеве фей" Спенсера и "Комусе" Мильтона. Мантенья в этих произведениях становится истинным предшественником того поэтического пасторализма, который у Джорджоне вскоре доминирует на венецианской сцене.

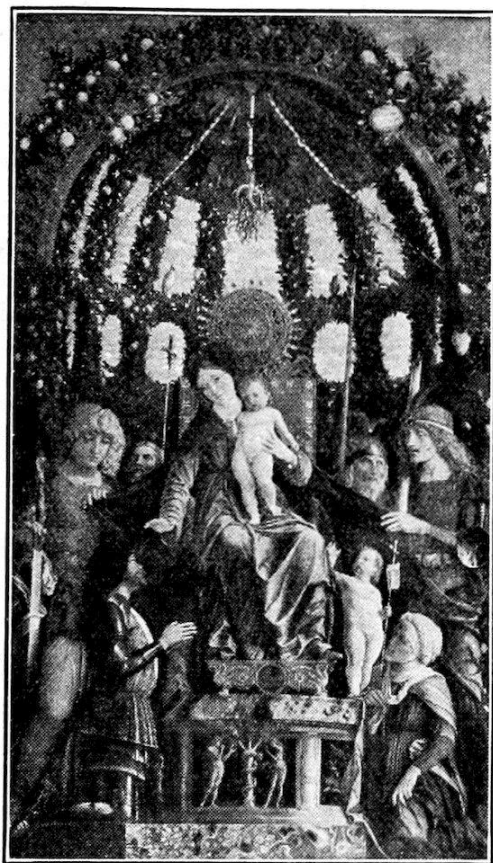


Рис. 222. Мантенья. Мадонна Победы.—*Лувр*.

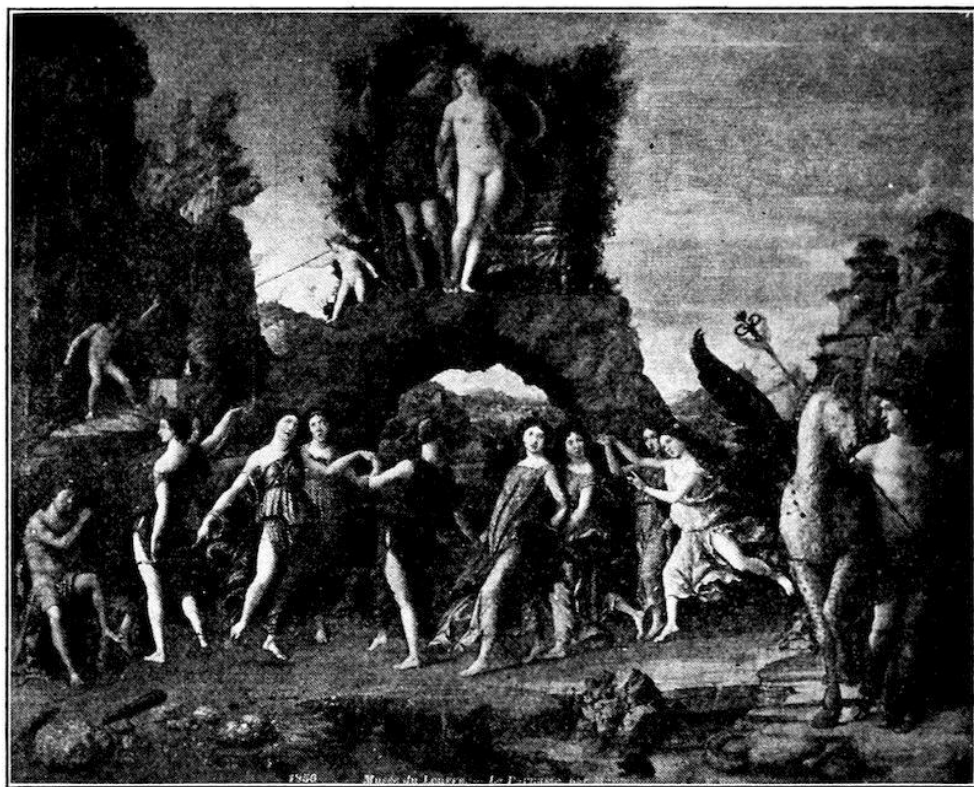


Рис. 223. Мантенья. Парнас.—Лувр.



Рис. 224. Мантенья. Минерва, изгоняющая пороки.—Лувр.

Мантенья прожил, к которому младшие Гонзаги относились не слишком хорошо, до 1506 года. Чтобы облегчить свою бедность, он выставил на продажу свой самый драгоценный мрамор, Агриппину. Он оставил в своей мастерской свое самое жесткое и болезненное произведение — Христа в уменьшенном виде, как он его назвал. Вся его честность отражена в картине. Для Джованни Беллини и других она служила высшим образцом трагического стиля, и это опровергает поверхностные взгляды таких людей, которые считают Мантенью просто академичным и холодным. Он оставил множество гравюр и замечательных рисунков, в которых, возможно, лучше, чем в картинах, мы можем ощутить изысканность его сурово-привередливого вкуса. Такой рисунок, как "Юдифь" в Уффици, рисунок [225](#), является воплощением всего, что Мантенья должен был завещать эпохе Возрождения.

Его современники хорошо знали ценность его примера. Это было упреком в небрежности их собственной практики. Рядом с изящно вылепленной ступней его Святого Себастьяна в Лувре стоит отрезанная мраморная ступня греческой статуи. Как он всегда сравнивал свои работы с античными, так и художники Милана, Виченцы, Феррары, Вероны и Венеции должны были сравнивать свои работы с его. И этот простой акт честного сравнения в течение жизни одного поколения продвинул искусство Северной Италии до уровня, на достижение которого в Тоскане ушло столетие.



Рис. 225. Андреа Мантенья. Джудит. Рисунок стиркой.—Уффици.



FIG. 226.—Antonello da Messina. Кондотьер.—Лувр.

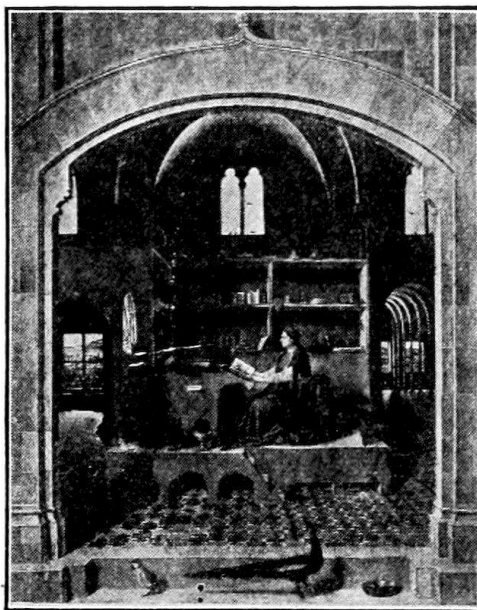


Рис. 227. Antonello da Messina. Святой Иероним в своем кабинете.—Лондон.

В тот момент, когда влияние Мантеньи было на пике, оно, к счастью, было изменено в реалистическом направлении с приходом Антонелло да Мессины.^[4] Несмотря на недавние открытия, карьера этого великого сицилийского реалиста остается неясной. Вазари представлял его путешественником по Фландрии и непосредственным учеником Яна ван Эйка, чье изобретение масляной живописи, как считалось, он перенял. Легенда полностью опровергнута недавно обнаруженными документами. Антонелло появился на Сицилии под влиянием приезжих испанских мастеров. От них он из вторых рук постиг точку зрения северного реализма, от них он узнал преимущества более текучего и блестящего масляного средства. Но он, должно быть, также видел и тщательно изучал прекрасные картины фламандской школы. Такие были на Сицилии и в Неаполе. Антонелло появляется около 1470 года как самый энергичный и правдивый рисовальщик своего времени и портретист с сильным характером, владеющий новой и более совершенной техникой. В 1475 году он был в Венеции и Ломбардии. Такие портреты, как капитан наемников, кондотьер, рисунок [226](#), в Лувре, сразу же установили стандарт для всего региона. Мы больше не находим плоских профилей, а головы, идеально прорисованные в три четверти, детально смоделированные, но без потери характера и эффекта. Ни один такой глаз, как у Антонелло, если только это не был глаз Пьеро делла Франчески, еще не обращался к проблемам живописи. Будь то в обнаженном виде, в своих "Святых Себастьянах" и "Распятиях" или в своих редких интерьерах, таких как "Святой Иероним" в его кабинете, рисунок [227](#) в Национальной галерее, он демонстрировал новые совершенства в освещении, моделировании и перспективе. Он написал для церкви Сан-Кассиано в Венеции величественную и массивную Мадонну, которая привела местных художников в направлении массовости и монументальности. Недавняя критика обратила внимание на изуродованную центральную панель в венской галерее. Работа Антонелло привлекает прежде всего своей интенсивностью существования. В ней нет ни очарования, ни особых эмоций. Именно эта безличность делает ее замечательной и безопасной моделью. До его прихода венецианцы экспериментировали с масляными средами, но они с радостью переняли его блестящие эмали и сильные тени. Вскоре он вернулся на свою родную Сицилию, где и умер в 1479 году, но его краткое пребывание на Севере наложило свой отпечаток. Монтанья из Виченцы, Чима из Конельяно, Буонсиньори из Вероны, Альвизе Виварини из Венеции -

одни из его сознательных подражателей, и вся фигуративная живопись Венеции приобретает новую серьезность и авторитетность. И мы можем отметить его влияние даже на ведущих мастеров новой школы, Джентиле и Джованни Беллини.

Запоздалое появление этих двух гениальных братьев - одна из загадок венецианской школы. Ни один из них не производит никакого впечатления, пока ему не перевалит за сорок, и их работа не оказывает директивного влияния до 1480 года. Самое простое объяснение - это объяснение мистера Беренсона. Он предполагает, что братья лояльно довольствовались положением партнеров в *боттеге* своего отца до его смерти в 1470 году. С этого момента их прогресс стремителен. Джованни расширяет стиль алтаря в ренессансном и монументальном смысле, а позже постепенно переходит в пасторальное направление. Джентиле доводит до совершенства сложный повествовательный стиль своего отца. Оба пишут замечательные портреты. Поскольку Джентиле является не столько новатором, сколько продолжателем устоявшегося уклада, мы вполне можем начать с него.



Рис. 228. Gentile Bellini. Султан Магомет II. —Лондон.



Рис. 229. Gentile Bellini. Турецкий юноша. Миниатюра.—Муссис Джон Л. Гарднер, Бостон.

Такие ранние работы, как ставни органа собора Святого Марка и процессионное знамя с портретом блаженного Лоренцо Джустиниани, 1465 год, показывают, что он опирался на Мантенью. Его карьера, однако, связана с сюжетными фресками для школ, в работе над которыми он проявляет настоящую оригинальность. Все, что он написал в 1466 году для Великой школы Святого Марка, вскоре было уничтожено в результате пожара. Предположительно, именно известность этих полотен принесла ему в 1469 году титулы рыцаря и графа палатинского. В 1479 году, когда ему было пятьдесят лет, он был призван в Константинополь служить этому жестокому сладострастнику, султану Магомету II. Его портрет Джентиле, ныне находящийся в Национальной галерее, рисунок [228](#), является ужасающе точной характеристикой. Человек ощущает злобность характера, смягченного пороками, но сохранившего всю ясность ума и способность как к жестокости, так и к расчетливому потаканию своим желаниям. Более приятным сувениром об этой поездке является изысканный миниатюрный портрет молодого мусульманского принца, рисунок [229](#), который находится в Фенуэй-Корте. Джентиле вернул Венеции новый титул паши. Мы не находим его за настоящей работой до 1492 года, когда он соглашается написать “не за деньги, а по сверхчеловеческому вдохновению” новые полотна, необходимость в которых возникла после пожара в Великой школе Святого Марка.

Величайший из них - вид на площадь Святого Марка с процессией, совершаемой самой школой в день Тела Христова, рис. [230](#). В центре находится их почитаемая реликвия Истинный Крест. К нему приковано внимание, почти военное, постепенно ослабевающее по бокам. На картине сотни фигур и десятки портретов, но в ней нет ни малейшей малости представления. Такие городские художники восемнадцатого века, как Каналэ и его последователи, вряд ли могли улучшить правдивость сцены даже в том, что касается света и воздуха. Ее ценность как записи огромна. И, за исключением определенной жесткости, его ценность как искусства едва ли меньше.

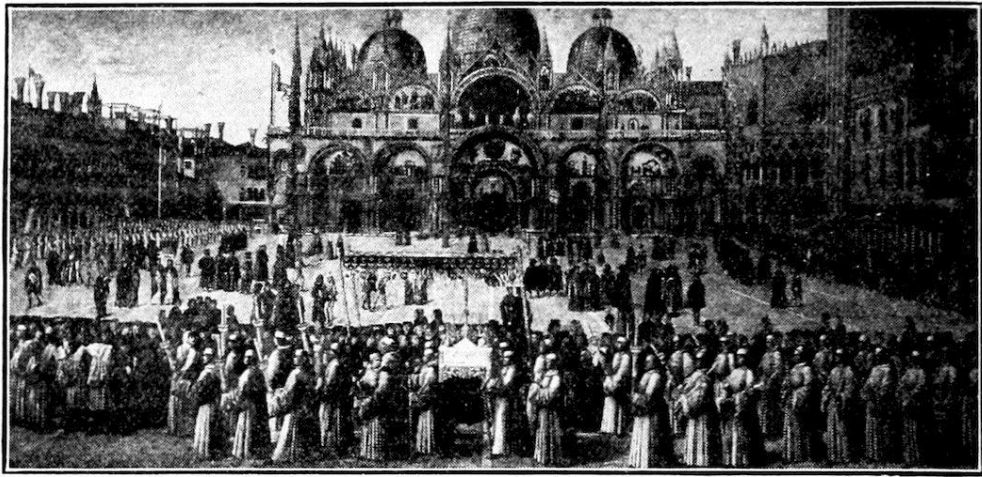


Рис. 230. Gentile Bellini. Процессия Тела Христова на площади Сан-Марко.—Венеция.

Еще одно панно из этой серии демонстрирует действительно выдающиеся способности Джентиле как художника, работающего на открытом воздухе. Он представляет собой чудесное восстановление реликварии с крестом, упавшей в канал. Как прекрасно ощущается игра света над инкрустированными и оштукатуренными дворцами, его мерцание на гладкой воде и в движущихся толпах! В основах *пленэризма* мы, современные люди, не так уж сильно превзошли эту работу. И если Джентиле, в конце концов, кажется не совсем великим художником, то это из-за той бесстрастности, которая присуща люминистру. С таким же реализмом подражатель Джентиле, Карпаччо, добавил сентиментальности, поэтому его любят, а Джентиле игнорируют. Тем не менее, ранняя венецианская нарративная живопись полна нееврейскости, и с точки зрения натурализма она безмерно превосходит все, что было создано во Флоренции в этот период. Он достигает всех меньших точек репрезентации с самой удивительной легкостью, возможно, потому, что снимает большую проблему монументальности. Он хорошо скомпонован, но отличается небольшим выбором, даже в своих лучших проявлениях довольно небрежно заполнен людьми и вещами. Это создает, по сравнению с Флоренцией, странную смену обстановки. Алтарная композиция, которая во Флоренции носит довольно интимный характер, в Венеции является, безусловно, самым монументальным видом живописи. Мы лучше изучаем развитие монументального дизайна в алтарных задниках Джованни Беллини, чем в рассказах его брата. Для Джентиле, человека одновременно пытливого в деталях и консерватора в целом, должно быть, было большим удовлетворением усовершенствовать метод повествования, который так блестяще внедрил его отец.



Рис. 231. Giovanni Bellini. Pietà.—*Milan*.

После 1500 года, будучи в семидесятих годах и немощный, старый язычник приобрел зловещую привычку часто составлять и отменять завещания. Его последнее соглашение, вступившее в силу в 1507 году, оставило его энергичному брату Джованни драгоценные отцовские альбомы для рисования и тяжелую обязанность закончить для школы Святого Марка обширное полотно, изображающее святого Марка, проповедующего в Александрии, которое сейчас находится в Милане. Джованни самому было почти восемьдесят, но он великолепно справился с этой великой работой.



Рис. 232. Giovanni Bellini. Христос в Гефсимании.—Лондон.

Джованни Беллини^[23] был внебрачным сыном, но, по гуманному итальянскому обычаю, принят в семью своего отца. Он родился около 1430 года, и в его ранних работах полностью доминировал Мантенья. На самом деле, он едва ли находит себя в творчестве, пока ему не исполнится пятьдесят, а затем у него развивается удивительная способность к росту, которая прекращается только с его смертью в восемьдесят пять лет. Из множества картин, по качеству напоминающих мантеньские, самой ранней и замечательной является "Пьета в Милане", рисунок [231](#). По трагической силе он превосходит самого Мантенью и, при всей своей жесткости, больше похож на художника. Распределение света и тьмы шире, выражение более домашнее и подлинное. Лишь немного позже, возможно, ближе к 1470 году, появляется "Христос на Елеонской горе" в Лондоне, рисунок [232](#). С очень похожей картиной Мантеньи в той же галерее, она основана на эскизе Якопо Беллини. Хотя Джованни откровенно имитирует жесткие складки драпировки и пейзаж Мантеньи, у него есть явное отличие. Настроение более мягкое, детали менее навязчивы, возникает изысканное ощущение вечернего неба, мрачных холмов и наступления сумерек над речной равниной. Это первый глубоко прочувствованный пейзаж в венецианской живописи, и хотя Джованни далеко превзошел его по тонкости и точности, даже он никогда не превосходил его по глубине и правдивости чувств. Безмятежность этого вечера является подходящим фоном для единственного момента человеческой слабости и отчаяния Нашего Господа.



Рис. 233. Giovanni Bellini. Мадонна.—Поместье Теодора Дэвиса.

Ранние мадонны Джованни необычайно разнообразны. У нас есть один очень величественный и нежный в поместье Теодора М. Дэвиса, рис. [233](#). Мадонна из коллекции Джона Дж. Джонсона, Филадельфия, задумчива и истощена. Одна картина, принадлежащая мистеру Филипу Леману из Нью-Йорка, выполнена в чувственном крестьянском стиле, в то время как картина, в отличие от двух более ранних, демонстрирует предельное великолепие эмалей в стиле мантеньеске. Его дата может быть около 1470 года. Итак, мы видим Джованни полностью гибким и экспериментальным в сорок лет, который развивался главным образом под влиянием Мантеньи.

Освобождение Джованни от Мантеньи происходит очень постепенно. Он практически завершен в "Преображении", рисунок [234](#) в Неаполе, который может быть датирован 1480 годом. Беллини полностью заявляет о себе в грациозной монументальности главной группы, в то время как его аркадское настроение угадывается в обширном пейзаже, мягко пронизанном красочными светотенями. В книге "Святой Франциск, получающий Стигматы", рисунок [207](#), коллекция Фрика, которая может появиться годом или двумя позже, есть более специфические эмоции и более романтическое богатство обстановки. Это обе картины Вордсворта, проникнутые мистической нежностью к природным явлениям. Таковы источники, из которых Джорджоне вскоре почерпнет свою языческую пастораль.

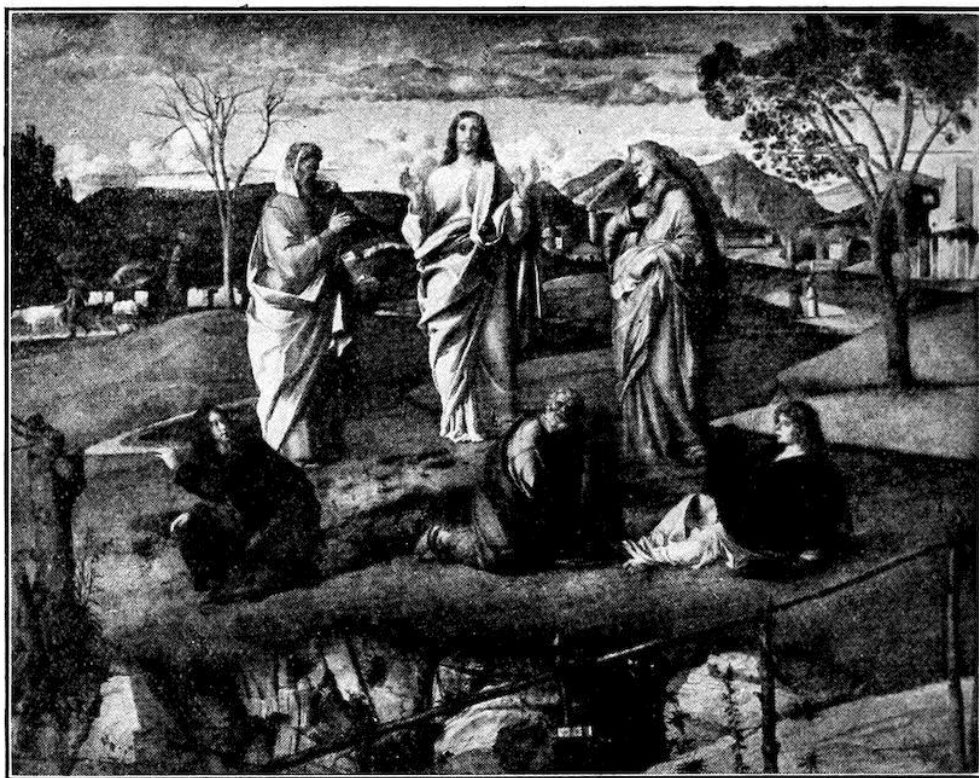


Рис. 234. Giovanni Bellini. Преображение.—Неаполь.

К 1480 году творчество Джованни Беллини приобретает монументальную широту и вместе с тем новую сладость. Его мадонны соответствуют тому, что должно было стать венецианским типом — великолепные, зрелые формы, одновременно царственные и материнские. Ранее в его работах не было типа Мадонны, но было исключительное разнообразие форм и лиц. Обобщая величавое очарование венецианского материнства, Джованни стремится к величественному стилю и делает это почти на двадцать лет раньше, чем флорентийцы. Его характерные работы теперь представляют собой великолепные алтарные произведения с монументальным распределением фигур в прекрасных архитектурных пространствах. Как правило, рамка является частью живописного организма, пластиковым фасадом павильона. Это, пожалуй, единственное, что сохранилось в практике Мантеньи в этих торжественных и грациозных картинах. К несчастью, первая из серии погибла в 1867 году в результате катастрофического пожара, который лишил нас также картины Тициана "Смерть святого Петра мученика". Но сохранившиеся копии этой спинки алтаря для церкви Сан-Джованни-э-Паоло подтверждают традицию о том, что она была расписана задолго до 1480 года. В его расположении и деталях, особенно в тенденции выдвигать многие фигуры вперед, мне видится влияние великого алтаря Антонелло да Мессины для Сан-Кассиано. Очевидно, в нем была несколько жесткая формальность, как в чуть более раннем произведении в Пезаро. Беллини еще не совсем освоился со своим новым и более широким стилем, но он, по крайней мере, мельком увидел идеал монументальности и овладел новой техникой, масляной живописью, в которой это можно выразить.

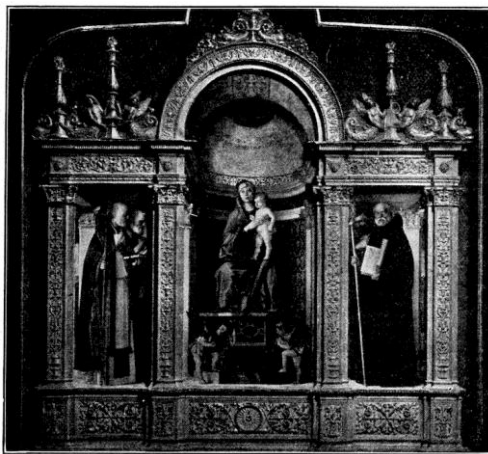


Рис. 235. Giovanni Bellini. Мадонна со Святыми.—Фрари, Венеция.



Fig. 235a. > Giovanni Bellini. Мадонна святого Иова.—Венеция.

Мы находим его в полный рост на благородной Мадонне Святого Иова, рис. [235a](#), выполненной для одноименной церкви около 1484 года и ныне находящейся в Венецианской академии. На этой картине новые венецианские идеалы пылкости и серьезности гармонично сочетаются со старым идеалом материального великолепия. Какие игры света и полумрака на мозаиках, полированном мраморе и резьбе! Как восхитительно строгая симметрия группы подчеркивается изменением поз шести святых и контрастированием строгих одеяний святых-монахов с великолепной наготой святых Иова и Себастьяна и мерцающими шелками играющих ангелов внизу. И великая картина, при всей ее монументальности, сохраняет большую часть того старого лирического огня, который постепенно уступает место более спокойным и рефлексивным целям.

Мы найдем двух великих Мадонн 1488 года для храма Фрари, рис. [235](#), и для собора Святого Петра в Мурано, изображенных более бесстрастно. Для городской церкви

Беллини настоял на иератическом эффекте и сопутствующем великолепии, вернувшись к форме триптиха и расположив его в манере Мантеньи, с рамой и картиной в одном ракурсе. Это, пожалуй, самая величественная, поскольку и самая официальная из его спинок к алтарю, сознательно царственная в позе Богородицы, со святыми, столь же авторитетными, как и многие венецианские сенаторы. Для пригородной церкви в Мурано он поместил Мадонну низко среди ее паладинов и открыл восхитительные виды по бокам. Картина, при всем ее достоинстве, лирична и почти интимна. Это предвосхищает настроение более поздних Священных Бесед под открытым небом.

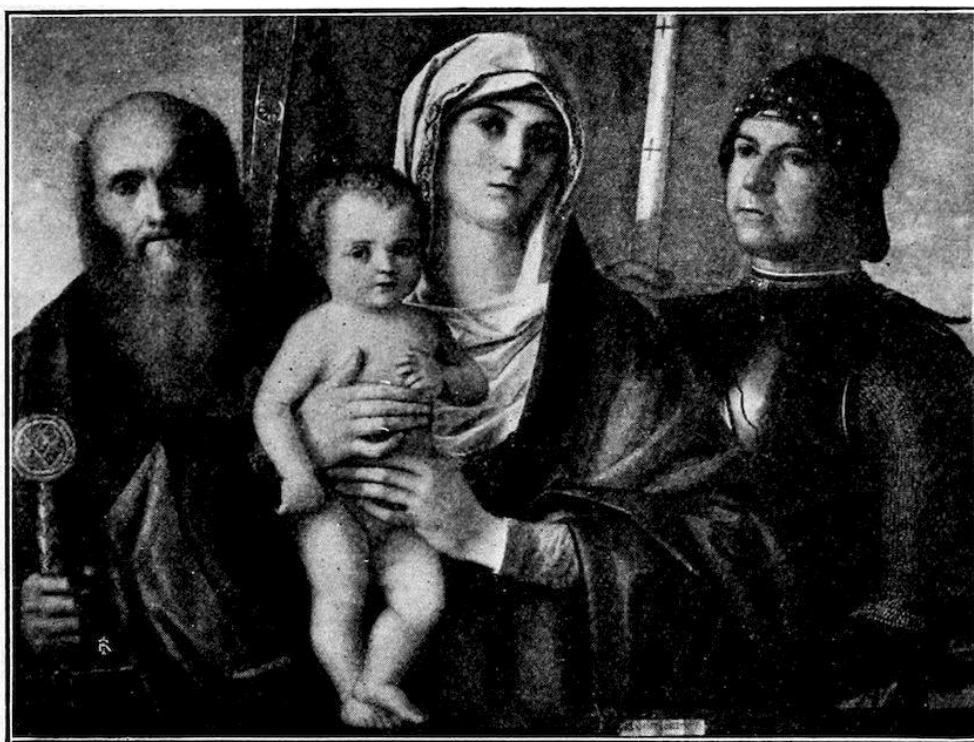


Fig. 236.—Giovanni Bellini. Мадонна со святым Павлом и Святым Георгием.—Венеция.

В девяностые и первые годы нового столетия шедевр следует за шедевром, и мы должны действовать путем отбора. Джованни изобретает очаровательную форму алтаря для частных часовен. Эти мадонны и святые, написанные наполовину, уже имеют настроение более поздних фрагментов для бесед и нуждаются лишь в менее симметричной схеме, которую вскоре им даст ученик Беллини, Тициан. Для гармонии можно предпочесть Мадонну с двумя святыми женщинами или для резкого контраста и жизненной силы Мадонну с двумя крепкими воинами-чемпионами, рис. [236](#). Оба учатся в Венецианской академии.



Рис. 237. Giovanni Bellini. Мадонна с деревьями.—Венеция.

Единственные мадонны в половину роста, рисунок [237](#), этого периода исчисляются десятками и находятся во многих государственных и частных коллекциях Европы и Америки. Они удивительно однородны по вдохновению, и все же настроение настолько богатое и благородное, что кажущаяся монотонность никогда не бывает приторной. Дар Беллини в этих картинах - сочетать некую безмятежную очевидность с большой деликатностью. В сериале присутствуют нотки тоски и печали, но на таких чувствах никогда особо не настаивают. Настоящий мистицизм этих картин — не что иное, как обозначение самой естественной и таинственной вещи в мире - связи между матерью и младенцем, гордости за нее, ее исключительности, радостного бремени, связанного с ней. Искусство едва ли могло быть менее богословским или более подлинно религиозным, чем в этих мадоннах. Я думаю, что ни один человек не мог упустить ни их естественности, ни их святости.

По мере того, как Джованни Беллини приближался к библейскому сроку лет, а столетие подходило к концу, он культивирует в качестве воссоздания некоторые старые зацепки, которые становятся новыми и оказывают мощное влияние на его преемников. Элемент такта в этом человеке чудесен. Он ничего не делает, пока не придет время, когда это действие будет наиболее полезным. Таким образом, такие пасторальные воссоздания, как Религиозная аллегория в Уффици, рисунок [238](#), и маленькие символические панно в Венецианской академии напрямую ведут к фантастическому аркадианству Джорджоне. Религиозная аллегория смутно напоминает иллюстрацию к старофранцузскому стихотворению “Паломничество человека”. У нас есть Рай с новыми душами в младенческой форме. Апостолы Петр и Павел стоят на страже снаружи небесного барьера, в то время как Мадонна председательствует внутри. За темным потоком находится опасный мир, место пещер и утесов, отшельников и кентавров, тайн и неопределенности. Возможно, Джованни Беллини больше интересовали сгущающиеся тени над водой и берегом реки, прерывистый свет под затянутым пеленой небом, чем формальная аллегория. Безусловно, элемент необычности и очарования достаточно очевиден в пяти маленьких панно, изображающих добродетели и пороки. Опять же, волшебство нашей земли, ставшей для нас чужой, является основой очарования. Мы отмечали подобные фантастические изобретения во Флоренции, особенно в творчестве

Пьеро ди Козимо. Беллини создает более нормальную поэзию, основанную на более глубоком изучении природы. Такие пейзажи, как у него, даже безлюдные, наводят на мысль о нимфах и пастухах.

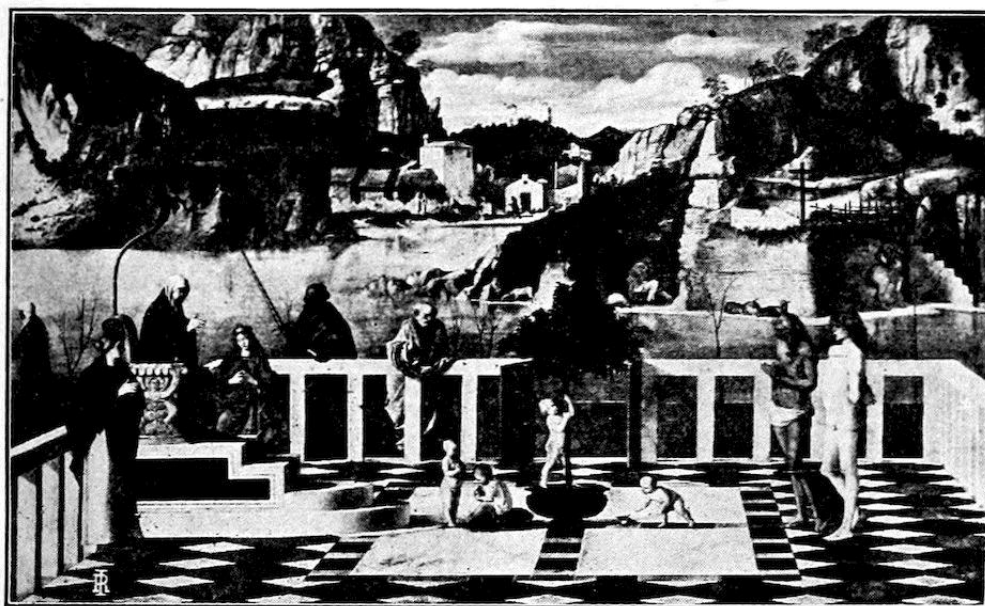


Рис. 238. Giovanni Bellini. Религиозная аллегория, Души в Раю.—Уффици.



Рис. 240. Giovanni Bellini. Дож Лоредано.—Лондон.



Рис. 239. Giovanni Bellini. Мадонна со святыми. —С. Заккария.

В семьдесят лет, в начале нового столетия, ум Джованни Беллини все еще был гибким, настолько, что мы едва ли знаем, ведет ли он за собой таких гениальных учеников, как Тициан и Джорджоне. Его цвет приобретает более глубокое сияние, теплые тени становятся тяжелее и более тщательно распределены; он отказывается от немногих оставшихся манерных привычек. В "Мадонне для Сан-Заккарии", рисунок [239](#), датированный 1505 годом, мы больше не видим иллюзионистической перспективы алтарных изделий 80-х. Группа отодвинута далеко назад, ниша наполнена воздухом плотнее, фигуры святых сменили прежние решительные, иератические позы на мягкую мечтательность; настроение напоминает современное алтарное произведение Джорджоне в Кастельфранко. В портрете дожа Лоредано, рис. [240](#) того же года, завораживающе сочетаются решимость и задумчивость. В очертаниях чувствуется сила и определенность Антонелло да Мессины с утонченностью, которую Антонелло никогда даже не замечал.

В эти более поздние годы Джованни Беллини умножил, в основном благодаря помощи студентам, фрагменты бесед с милостивыми собраниями святых на открытом воздухе. Настроение - это атмосфера придворной мечтательности. Позже Тициан и Пальма будут повторять эту тему бесконечно. Одна из лучших картин находится в Сан-Франческо делла Винья и датирована 1507 годом. Это идиллия, заимствующая религиозные формы. В алтарной части, написанной в 1513 году, рис. [241](#) для церкви Сан-Джованни Крисостомо, Джамбеллино предвосхищает новые композиционные формы подрастающего поколения. Богатая архитектура открывается видом на задумчивого старика, читающего на скале, с величественными линиями гор позади него на фоне безмятежного неба. Все, что находится наверху, смещено от центра и диагонали, стабильность сохраняется благодаря большим вертикальным фигурам святых на переднем плане и формальному парапету позади них. Перед нами почти картина в картине, максимум формальности и непринужденности, природы и искусственности - все те тщательно продуманные красоты, которые ассоциируются у нас со зрелостью Тициана. В этом есть мистическая серьезность, секрета которой не было у самого Тициана.

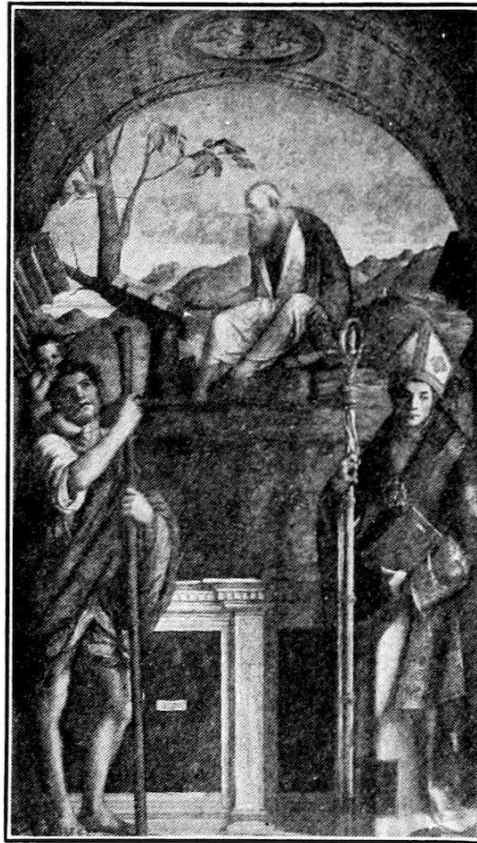


Рис. 241. Giovanni Bellini. St. John Crisostom.—*S. Giov. Crisostomo*.

В оставшиеся два года Беллини создал "Прекрасную и скромную обнаженную леди в ее туалете" в Вене и "Пир богов", рисунок [242](#), который сейчас находится в коллекции мистера Джозефа Вайднера в Филадельфии. Его карьера заканчивается довольно скептическим принятием чувственных достоинств нового гуманизма, поскольку боги - всего лишь венецианские туристы на экскурсии. Проникновенная поэзия картины отличается домашним уютом, без претензий на величие. Пейзаж частично принадлежит кисти Тициана.

Джованни умер в 1515 году, когда ему было более восьмидесяти пяти лет. Еще в 1506 году Альбрехт Дюрер признал его величайшим художником Венеции. Он начал со слабого рассвета эпохи Возрождения и закончил в ее полуденном сиянии. Он возвел венецианскую живопись в ранг монументализма, овладел секретами пейзажа и его освещения, положил начало восхитительному пасторализму, передал религиозные эмоции в формах, по-человечески приятных и серьезных, создал лучшее из каждого мира. Десятки его учеников распространили его манеру на Брешию, Бергамо, Виченцу и Тревизо. Его гений не знал ни спешки, ни колебаний, он почти никогда не опускался ниже своих лучших возможностей. Эпоха Возрождения породила нескольких художников большего размаха и силы, но ни один из них не был более неизменно великим как художник или более почтенной личностью.



Рис. 242. Giovanni Bellini. Праздник богов. —Вайднерский колл., Элкинс-Парк, Пенсильвания.



Рис. 243. Bartolommeo Vivarini. Мадонна со Святыми. —Неаполь.

Чтобы оценить его ценность, достаточно взглянуть на менее прогрессивных современников. Мы находим, что Бартоломмео Виварини обычно продолжает традицию школы Мурано. В болонском полиптихе, выполненном его старшим братом Антонио в 1450 году, мы видим с небольшими квадратными улучшениями старые, смягченные венецианские формы. В великолепно украшенной "Мадонне в Неаполе", датированной 1465 годом, мы видим разумное использование как реализма в стиле Скварчоне, так и изысканности Якопо Беллини. Рисунок [243](#). Более поздние произведения, такие как триптих 1487 года в музее Фрари, демонстрируют неуклюжую имитацию Мантеньи, и любая крупица оригинальности мастера вскоре теряется в объемной продукции магазина. Бартоломмео умер в последний год своего столетия, средний показатель которого он хорошо представлял. Его племянник Альвизе Виварини заслуживает внимания как передатчик реализма Антонелло да Мессины таким художникам, как Монтанья, Чима и Лоренцо Лотто. Как портретист он обладает реальной властью. Его великие алтарные работы отличаются мрачным и непривлекательным благородством. Венеция оказала ему большую честь, доверив ему несколько новых панелей для дворца герцогов. Но поскольку эти работы восьмидесятых годов были вскоре сожжены, наше представление об Альвизе остается несовершенным. Я подозреваю, что современная критика несколько преувеличила его значение. Он был активен примерно с 1460 по 1503 год, и его алтарные

произведения представляют собой лучшие образцы для Джованни Беллини, поскольку демонстрируют меньшую способность к росту.

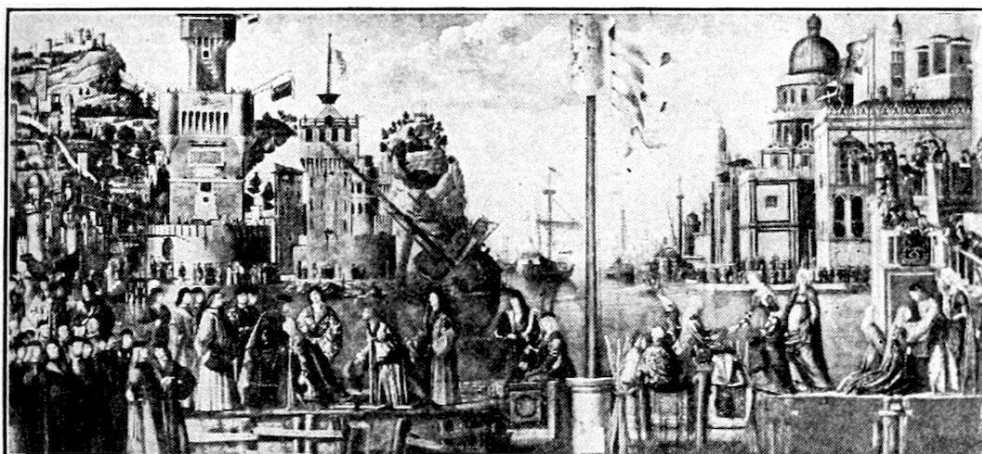


Рис. 244. Карпаччо. Принц—герой прощается со своим отцом (L) и приветствует Урсулу (R).-Венеция.

Теперь мы должны проследить старый стиль повествования до его кульминации и завершения в Витторе Карпаччо. Он унаследовал все панорамные и люминисцентные достижения Джентиле Беллини, но применил их с гораздо большим воображением. Он обращается к легенде, придавая ей современный колорит, и в его чутких руках она становится самой правдивой и очаровательной из сказочных стран. Мастерство Карпаччо для нас неясно. Возможно, что первым его научил очень посредственный художник-нарративист Лаццаро Бастиани. В любом случае, он больше черпал из решительного обращения Джентиле Беллини со светом, фактурами и костюмом. Впервые мы встречаем Карпаччо как художника при оформлении Великой школы Святой Урсулы с 1492 по 1495 год. Ему было, вероятно, всего пятьдесят лет. Детская легенда с ее многочисленными посольствами, встречами и расставаниями, отъездами и прибытиями предоставила ему потрясающие возможности, которыми он воспользовался наиболее выигрышно. На девяти полотнах, находящихся сейчас в Академии, мы находим воплощение вежливости, обстоятельств и приключений, которые сопровождали путешествия в те дни, и само это зрелище наполнено задумчивой идеальностью; ибо это не обычные путешествия, а поиски мученичества благородным юношей и девушкой. Однако здесь ни на чем не настаивают, кроме веселости событий и живописности их декораций. Как и во всех хороших рассказах, убедительность зависит от правдивых второстепенных эпизодов. Там работают самые внимательные писцы и секретари, как будто для того, чтобы довести до конца маловероятное дело, за которое они берутся. Тяжеловесная непринужденность вооруженных людей и застенчивая элегантность молодых венецианских щеголей делают их заслуживающими доверия свидетелями еще одной невероятной легенды. Для украшения своих рассказов Карпаччо позаимствовал иллюстрации к ксилографии Брейденбаха "Маршрут в Иерусалим". Удивительно, как он наполняет эти жалкие скелеты городов цветом, солнечным светом, очарованием востока. Почти везде он рисует воздушную завесу, насыщенную солнечным светом, сконцентрированным в поднимающихся облаках, тени которых затемняют сияющую синеву спокойной лагуны. Никогда еще не было более восхитительного рассказчика в искусстве превращать незначительные детали в предметы первой необходимости. Такая картина, как принц Геро прощается со своим отцом и приветствует Святую Урсулу, рисунок [244](#), является

воплощением всего, о чем мечтали старый Якопо Беллини и его веронские предшественники. Это типично для сериала, в котором только в виде исключения есть свои более интимные фазы. Девственная красота легенды получает реальное выражение только в Видении святой Урсулы. Рисунок 245. Характер серьезного, дремлющего лица и милого хрупкого тела пронизывает изысканно очерченное пространство, и нам вряд ли нужно говорить, что задумчивый мальчишеский ангел протягивает руку мученика. Возможно, только такой приземленный человек, как Карпаччо, может осознать красоту более фантастического религиозного рвения. Абсолютно набожный человек воспринимает их как повседневную работу.

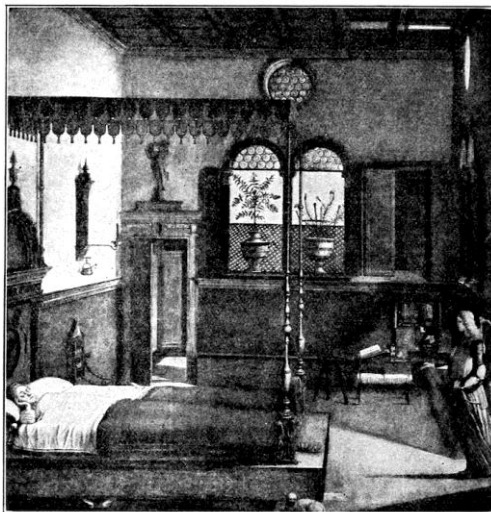


Рис. 245. Карпаччо. Сон святой Урсулы.—Венеция.

В конце века Карпаччо написал для школы Сан-Джованни Евангелиста картину "Чудо исцеления Бесноватого". Картина сейчас находится в Академии. Это изумительная панорама современной Венеции с суетой нетерпеливых толп, скольжением гондол по каналу и мерцающим светом, ласкающим многообразие красок веселой сцены. В нем есть верность Джентиле Беллини, но без его сухости.



Рис. 246. Карпаччо. Святой Георгий и Дракон.—Школа Святого Георгия славонского.

Самым восхитительным, если не самым важным памятником Венеции эпохи Возрождения, несомненно, является Школа Святого Георгия Славонского. Это

единственная школа, сохранившая свои примитивные картины, все еще украшенные оригинальной резьбой и позолоченными панелями. На первом этаже можно увидеть "Легенды о святом Иерониме" - странную смесь серьезности, богатства и юмора. Нет ничего более роскошного, чем Святой в его изысканно обставленном кабинете, или более лукаво-комичного, чем сцена ужаса, когда Святой приводит домой своего льва из пустыни. Серия была написана около 1502 года. Наверху у нас есть рыцарская легенда о святом Георгии Каппадокийском, написанная примерно восемь лет спустя. Ничто не может быть более романтически завораживающим, чем мальчишеский чемпион, бесстрашно бросающийся по высушенным на солнце лоскуткам своих предшественников прямо в пасть самому уверенному в себе опасному из драконов, рис. [246](#), если только это не сцена, где он ведет своего ручного дракона к изумленному двору, или сцена, в которой он гордо крестит свою будущую невесту и ее родителей под звуки фанфар турецкого оркестра. В звуке этих рогов эльфландии нет никакой слабости. Мы находимся в царстве самых ощутимых приключений и романтики, и акцент зависит от великолепного цвета и создания волшебной настороженности.

Заслуга Карпаччо как самого живого и убедительного из *рассказчиков* кажется настолько несомненной, что встретить его в другом качестве - почти шок. Также разочаровало то, что в новозаветных предметах из "Школы албанцев", 1504 год, он обнаружил, что в таких стереотипных предметах он может быть почти посредственным. Конечно, в большом алтарном изображении Презентации в Храме, рис. [247](#), в Академии, он показывает, что полностью понимает новую монументальность Джованни Беллини. Дата 1510. Картина исполнена самого благоговейного спокойствия и столь же нежна, сколь и величественна. В портрете двух куртизанок на балконе в "Коррере" Карпаччо демонстрирует силу характера, совершенно современную. С некоторой иронией он вынес моральную пустоту своих натурщиков на улицу, наполнил ее солнечным светом и воздухом, придал ей суровость и уродство, расточая на богатые костюмы и светлую кожу самые деликатные старания. Джон Рескин скажет вам, что это честные женщины. Такая вера более достойна почитания, чем подражания. Величие Карпаччо заключается в беспристрастности, с которой он передает определенный тип жизни на ее собственных условиях. Романтик способен на ужасающую правдивость.



В то, что он был также мистиком самого интенсивного толка, трудно поверить. И все же, если чудесная Медитация о Страсти, рисунок [248](#), в музее Метрополитен, действительно принадлежит ему, то так оно и есть. В пустыне Мертвый Христос восседает на полуразрушенном троне, в то время как два суровых мудреца, святой Иов и святой Онофрий, пребывают в глубоком созерцании. Их настроение вызвало телесное видение их Господа. Искусство создало мало подобных символов для галлюцинаторной интенсивности созерцательной жизни. Эти потрепанные непогодой формы кажутся порождением песков и обжигающего солнечного света. Они имеют мало общего с нашим миром. Их души блуждают в обширных необитаемых пространствах. То, что Карпаччо мог создать этот шедевр еще в 1520 году и намеренно отлить его в стиле, усвоенном сорока годами ранее, кажется мне фантастической гипотезой, даже если она пользуется серьезным авторитетом. Огромное сходство пейзажа с пейзажем Святого Франциска из коллекции Фрика заставляет меня думать, что эта картина принадлежит Джованни Беллини в момент наивысшего эмоционального подъема, примерно в 1480 году. Поскольку сама картина, очевидно, в значительной степени принадлежит Карпаччо, я склоняюсь к отнюдь не удовлетворительной гипотезе, что Карпаччо, возможно, выполнил этот шедевр и группу, к которой он принадлежит, работая ассистентом в студии Джованни Беллини. Такой взгляд, по крайней мере, выражает мою убежденность в том, что картина превосходит возможности Карпаччо.

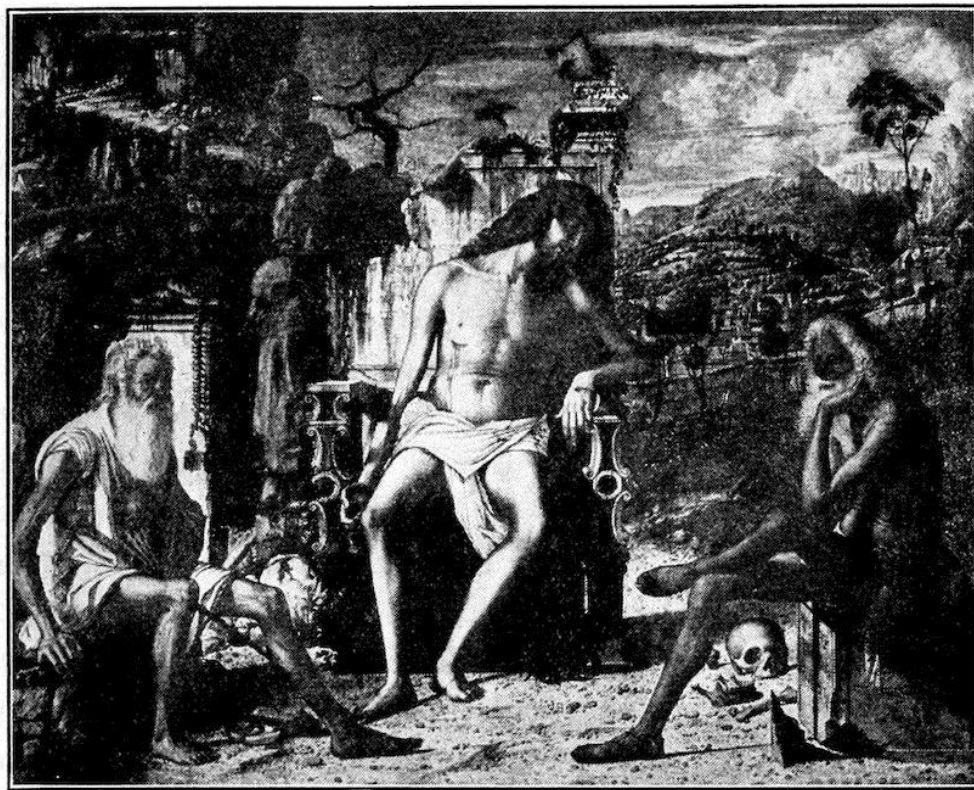


Рис. 248.— Приписывается Карпаччо, возможно, Джованни Беллини. Пустынные отшельники, размышляющие о Страсти.—Нью-Йорк.

Что касается более поздних лет его творчества, то он теряет большую часть своего венецианского покровительства и рисует для малоизвестных морских портов Истрии и Далмации, критики насмеваются над ним, он умирает через некоторое время после 1523

года, не оставив глубокого впечатления. Вазари отделяется от него несколькими снисходительными репликами, и никому до него нет дела, пока молодой Берн-Джонс не приехал в Венецию около шестидесяти лет назад. Он явно выбивается из основной линии прогресса. Он был слишком романтически традиционен в своих темах и слишком детально натуралистичен в своем видении, чтобы вписаться в монументальное развитие эпохи Возрождения. В некотором смысле он просто подводит старую повествовательную традицию к великолепному завершению. Но при этом он сохраняет облик изысканного момента — Венеции, все еще пребывающей в ее средневековой веселости и великолепии, еще не сведенной к предельному великолепию приличия. В нем мы видим пылкую привлекательность патрицианского юноши, самодостаточного в любви к жизни. И это мы видим между сверкающими водами лагуны и сияющими голубыми небесами, с жемчужными куполами и колокольнями, возвышающимися так же легко, как плывущие над головой летние облака. Все это может быть, а может и не быть, помимо того, что мудрые люди почитают художественным величием. В любом случае, это очарование самого убедительного и долговечного рода.

Следует ли считать Джорджоне из Кастельфранко последним из венецианских первобытных людей или первым из людей эпохи Возрождения - непростая проблема. Это еще более осложняется тем фактом, что мы наверняка не знаем, какие картины он написал. В зависимости от строгости или добродушия критиков списки варьируются от восьми у Лионелло Вентури до более чем семидесяти у Герберта Кука. Естественно, у меня также есть свой собственный список, который со старыми копиями насчитывает двадцать четыре, но я не желаю претендовать на демонстративный вес того, что является просто твердыми субъективными убеждениями. Уолтер Патер изящно обошел этот вопрос, написав тончайшее эссе не о личности, а о Школе Джорджоне. Я буду отчасти подражать ему в определении сначала джорджионовского настроения, прежде чем рассматривать канон его работ.



Рис. 249. Giorgione. Портрет юноши.—Berlin.

В области второстепенной техники Джорджоне отмечает большой прогресс. Он рано отказывается от старого откровенного колорита Джованни Беллини в пользу таинственного метода, который устраняет линии, наращивает массу, наполняет картину

глубокими тенями, которые удивительно теплые и красочные. То, что современники любили называть венецианским пожаром, берет свое начало с него примерно в 1505 году. Вазари вполне может быть прав, говоря, что он научился этому методу непосредственно у Леонардо да Винчи, который был беглецом в Венеции в 1500 году. Только Леонардо никогда не учил его, что тень - это цвет. Это было прекрасное открытие самого Джорджоне, с тех пор чрезвычайно важное для всей декоративной живописи.

На ранней стадии своего творчества, если я прав, полагая, что два парижских рассказа сэра Мартина Конвея "Цифра [250](#)" и "Испытание младенца Моисея" и "Суд Соломона" в Уффици принадлежат ему, Джорджоне был всего лишь изящным продолжателем более легкого повествовательного настроения Джованни Беллини и Карпаччо, то есть художником-первобытником. В своей полностью развитой аркадской манере он не является ни примитивистом, ни полностью представителем эпохи Возрождения, а находится на полпути между ними, и его работа представляет собой не столько попытку первопроходца, сколько восхитительный эпизод, вполне законченный сам по себе. К сожалению, у нас почти нет биографических подробностей. Джорджоне родился в 1478 году в Кастельфранко, на расстоянии долгого дня пути к Фриульским Альпам. Страна изобилует ручьями, лугами и вековыми деревьями — это субальпийская Аркадия. Он довольно молодым приехал в Венецию и работал с Джованни Беллини. Легенда гласит, что он был крупным и красивым, влюбчивым и музыкантом. Мы знаем, что он умер от чумы в 1510 году на тридцать третьем году жизни. Остальное - догадки по фотографиям, некоторые из которых принадлежат ему, и все они вдохновлены им.

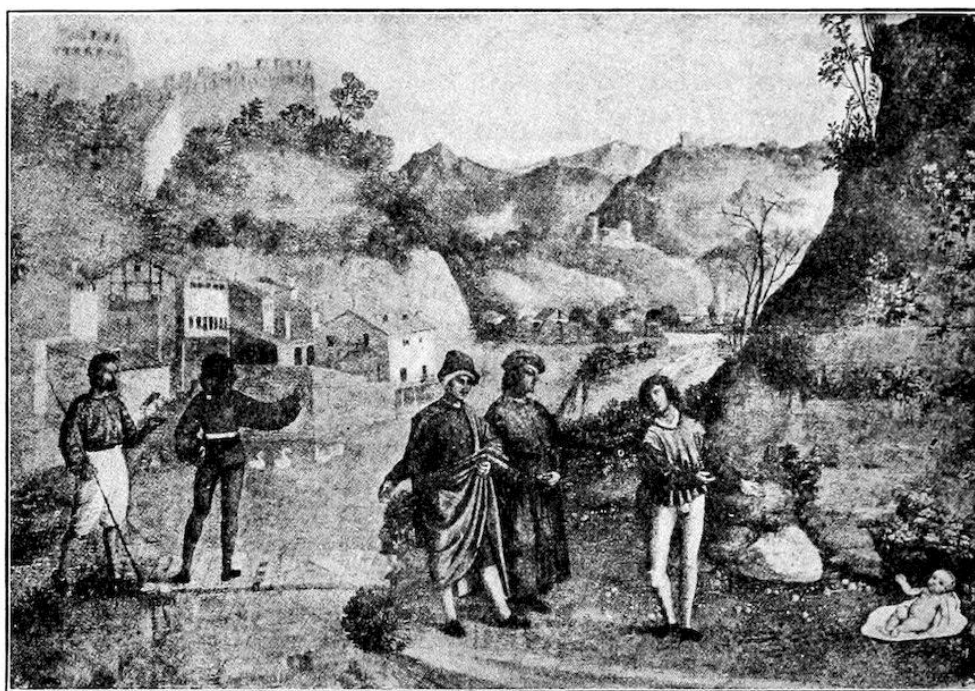


Рис. 250. Giorgione. Младенец Пэрис, найденный пастухами.— Сэр Мартин Конвей. Мейдстон, Англия.

Они дышат единым настроением аркадской мечтательности. Это мир желаний, которым потакают ради собственной сладости, мир мечтаний наяву, помимо воли, действия и результатов. В более беспечном виде она уже существовала в Идиллиях Феокрита; в более задумчивом - в Эклогах Вергилия. Этот мир возрождает далекий золотой век пасторали, влюбленных и их девушек, нимф и фавнов, смутного пыла, одновременно умеренного и усиленного отзывчивой натурой. Мы имеем дело с одним из

старейших источников поэзии, и мы можем понять эту самую прекрасную визуализацию старой темы, только связав ее с традицией литературного пасторализма.

Конечно, Эклоги Вергилия читались поколение за поколением, пусть и не очень понимаящие, на протяжении всего Средневековья. Еще более чувствительные чувствовали притягательность горных теней, удлиняющихся над вечерними лугами, и пафос покинутых любовью пастухов, музыкально вздыхающих по жестокосердным пастушкам. К середине четырнадцатого века пасторальный стиль становится еще более современным, между прочим, в интерлюдиях к "*Декамерону*" Бокаччо, особенно в его идиллии чередования прозы и стихов "*Амето*". Это бледные огни перед рассветом. Скотоводство становится широко распространенным в *Аркадии* Якопо Санназаро, большая часть которой была готова к 1489 году. Это родоначальник тех неспешных, сентиментальных и вечно длинных романов в стихах и прозе, из которых "*Аркадия*" сэра Филипа Сидни является наиболее знакомой современному читателю. Когда-то Данте мечтал о волшебной лодке, в которой близкие по духу души могли бы вечно дрейфовать и не заниматься ничем, кроме разговоров о любви. Перенесите эти беседы в тенистый уголок у бегущего ручья, где под ветвями видны стада, а нимфы и сатиры подслушивают спор — и вы получите *Аркадию* Санназаро. У нас есть вечная поэзия и, возможно, вечная логика ушедшего золотого века, где отсутствуют долг и усилия, где царят любовь и поэзия.

В своей самой известной песне, *Alma beata*, Санназаро, воспевая мертвую красоту, превращает сам рай всего лишь в Аркадию —

“Другие горы, другие равнины,

Другие рощи и ручейки

Я вижу на небесах новые цветы.

Другие фавны и силваны, путешествующие по чудесным летним местам,

Преследуют своих нимф в более счастливой любви, чем наша”.

Настроение венецианского аристократа и прелата Пьетро Бембо отчетливо прослеживается как в его "*Азолани*", так и в отдельных стихотворениях. Их раздавали примерно во времена Джорджоне, начиная с 1500 года. Так Бембо поет о жизни пастуха:

“Трифон, который вместо служителей и лакеев,

Лоджии и мрамор, сотканные из золота и пурпура,

Люблю около тебя ивы лиственные, монастырские

Радостных холмов, растений и ручейков —

Пусть весь мир восхищается тобой”.

Естественно, обитатели таких райских уголков живут и одеваются в естественных условиях. Нимфы легко одеты и с готовностью сбрасывают свои легкие одеяния ради удовольствия принять ванну, которую они предусмотрительно принимают в пределах досягаемости своих ухажеров-пастухов. Бембо горячо хвалит эти “изысканные наряды”, которые не слишком скрывают красивую шею и грудь, и резко прокликает более грубую, скрывающую моду.

Санназаро описывает сбивающей с толку смесью метафор то, что можно назвать удачным падением в ванну.

“Однажды я вел свои стада вдоль ручья,

Я увидел свет среди этих прекрасных вод,

Который сразу же крепко связал меня двумя белокурыми локонами,

И изобразил лицо, сплошь молочное и розовое

Навсегда в моем сердце”.

Более ранние художники, чем Джорджоне^[22] писали на эти пасторальные темы. Боттичелли, Синьорелли; в сардонической манере Пьеро ди Козимо; Джованни Беллини и даже Андреа Мантенья по-разному пытались использовать этот вид живописной поэзии. Но аромат поэзии Джорджоне полнее и богаче. Его красота - это красота томления, задумчивости, мечты. Какой бы ни была предполагаемая тема, его живопись аркадская. Его люди не просто не имеют отношения к нашему миру, но и имеют слабые и неоднозначные отношения друг к другу в рамках картины. Они замкнуты в своих размышлениях, редко смотрят друг на друга, никогда не предполагают действия, а только настроение. Даже портреты говорят скорее о темпераменте, чем о характере или воле. Гордый юноша в Берлине, рисунок [249](#), отстраняется от цели и поступка. Это ранний Джорджоне. Пастух с флейтой в Хэмптон-Корте ошеломлен собственной фантазией. Это относится к более поздним годам. Утонченный патриций из Нью-Йорка демонстрирует почти озабоченную и болезненную отстраненность. Если это действительно Джорджоне, в чем я не могу сомневаться, то это его новейшая манера.



Рис. 251. Giorgione. Огненное испытание младенца Моисея.—Уффици.



Рис. 252. Giorgione. "Солдат и цыганка". — Дворец Джованелли.

Возьмем маленькие идиллии Карпаччо во Флоренции, которые появились ненамного позже 1500 года. Как мы далеки от реального повествования! В "Испытании Моисея", рис. [251](#), ребенок засовывает свои нежные пальцы в горящие угли. Леди и джентльмены лениво стоят вокруг и наслаждаются приятностью собственных мыслей. Похожая беспечность присутствует в "Суде Соломоновом", где новорожденному младенцу угрожают мечом. Этот ужас рассматривается как незначительный инцидент на *вечеринке на свежем воздухе*.

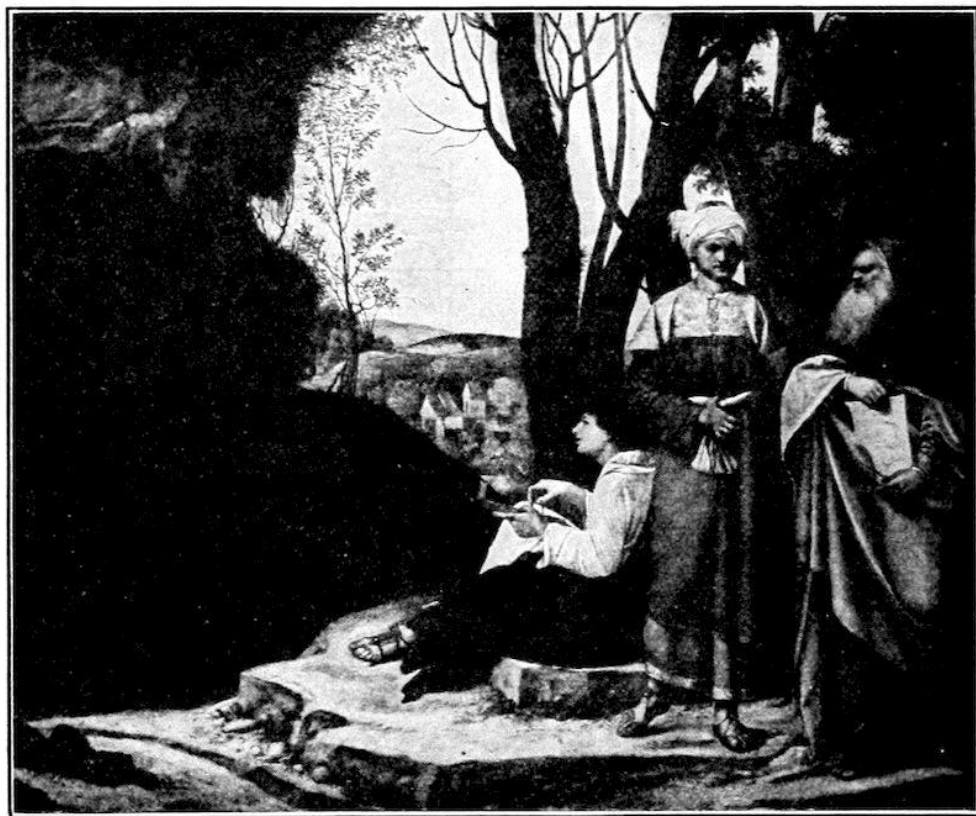


Рис. 253. Giorgione. Три философа. —Вена.

Еще раз, в чем смысл таинственной идиллии в галерее князя Джованелли? Рисунок [252](#). На фоне живописных стен и рва Кастельфранко полуобнаженная мать, не обращая внимания на надвигающийся ливень с грозой, нянчит своего ребенка. Одинаково не обращая внимания ни на нее, ни на погоду, модно одетый юноша отворачивается. Руины отражают зловещие вспышки молний. Старые записи называют это (один из немногих определенных Джорджонес) Солдат и цыганка — очевидно, неудачная догадка. Образованный венский профессор предпочитает думать, что это принц Адраст находит покинутую принцессу Гипсифилу. Никто не может предотвратить подобные домыслы или опровергнуть их. Безопаснее представить, что надвигающиеся на Венецию дождь и гром напоминают о какой-то старой погоде и душевном состоянии в Кастельфранко, пробуждают какое-то давнее желание, загадочным символом которого является этот богато украшенный шедевр. В основе поэзии, несомненно, лежит какая-то история любви и расставания, было бы глупо быть более конкретным, чем это сделал сам Джорджоне. Три философа в Вене, фигурирующие на рисунке [253](#), снова были объяснены как Эней, осматривающий будущее место расположения Рима. Что у нас на самом деле есть, так это светящийся уголок в вечернее время, в котором трое серьезных мужчин разного возраста по отдельности занимаются какой-то задачей, требующей обдумывания и математических расчетов. И даже эта обязанность уступает чарам и таинственности вечернего часа. Эти картины, вероятно, созданы немного раньше, чем алтарь 1504 года в Кастельфранко.



Рис. 254. Giorgione. Мадонна со святым Георгием и Франциском. —Кастельфранко.



Рис. 255. Giorgione. Пейзаж кисти Тициана. Спящая Венера.—*Dresden*.

Эта прекрасная работа, рисунок [254](#), во многом напоминает алтарную часть Беллини в Сан-Заккариа, в формальном оформлении она довольно монументальная. Святой Франциск Ассизский делает свой жест только для себя, а святой Георгий, представитель активной жизни, мрачно размышляет под своим небрежно поднятым вымпелом. Аркадский пейзаж незаметно усиливает идиллическое ощущение. Внешне вещь великолепна по цвету и столь же насыщена атмосферой, сколь и настроением.

С этого момента вопрос хронологии сразу становится трудным и, поскольку мы имеем дело всего с пятью годами или около того, относительно неважным. Спящая Венера в Дрездене, рисунок [255](#), возможно, была создана около 1505 года. Купидон, дремлющий у ног Богини, был нарисован, а пейзаж закончен Тицианом. Благородное спящее тело, пользуясь словами Лукреция, которые высоко оценивает Монтень, кажется “излитым” на восприимчивую землю — так величественно и легко оно лежит. Эти жесты — бессознательная ласка. Богиня мечтает о былых радостях. Какой фавн или лесной житель не уважил бы даже эту мечту? Таким образом, Джорджоне имеет дело не со страстью, хотя и сам знает всю ее остроту, а с пылом, сублимированным в памяти. Чудесным линиям этой Венеры, таким же стремительным, как изгибы холмов или речных течений, подражали снова и снова, но ни Тициан, ни Пальма Веккьо, ни остальные так и не смогли воссоздать уклончивую поэтичность своей модели.



Рис. 256. Giorgione. Джудит.—Петроград.

В 1508 году, работая с Тицианом, Джорджоне закончил несколько фресок для внешней части Немецкого склада. Оставшиеся красные пятна и фрагментарные копии Дзанетти говорят нам о том, что позы начинают приобретать широту и сознательное равновесие наступающего Ренессанса, но настроение по-прежнему томное. Очень похожа на одну из этих фигур очаровательная Юдифь из Петрограда, рисунок [256](#). После ужасов ночи она стоит в задумчивости. Ее прелестная левая ножка выглядывает из-за изящных драпировок, и ступня легко касается лба мирной отрубленной головы Олоферна. Прикосновение к ноге почти небрежное, как будто просто для того, чтобы убедиться в том, что предзнаменование действительно таково. Ее голова мягко склоняется, ее безжизненные красивые пальцы едва нащупывают пояс или поддерживают огромный меч. Позади нее утренние леса и поля простираются к спокойному морю и небу. Жесты человека, находящегося между сном и бодрствованием, нерешительно нащупывающего какую-то основу в реальности. Мы находимся в мире, где самые ужасные поступки и переживания считаются лишь сырьем для тонкого воображения.

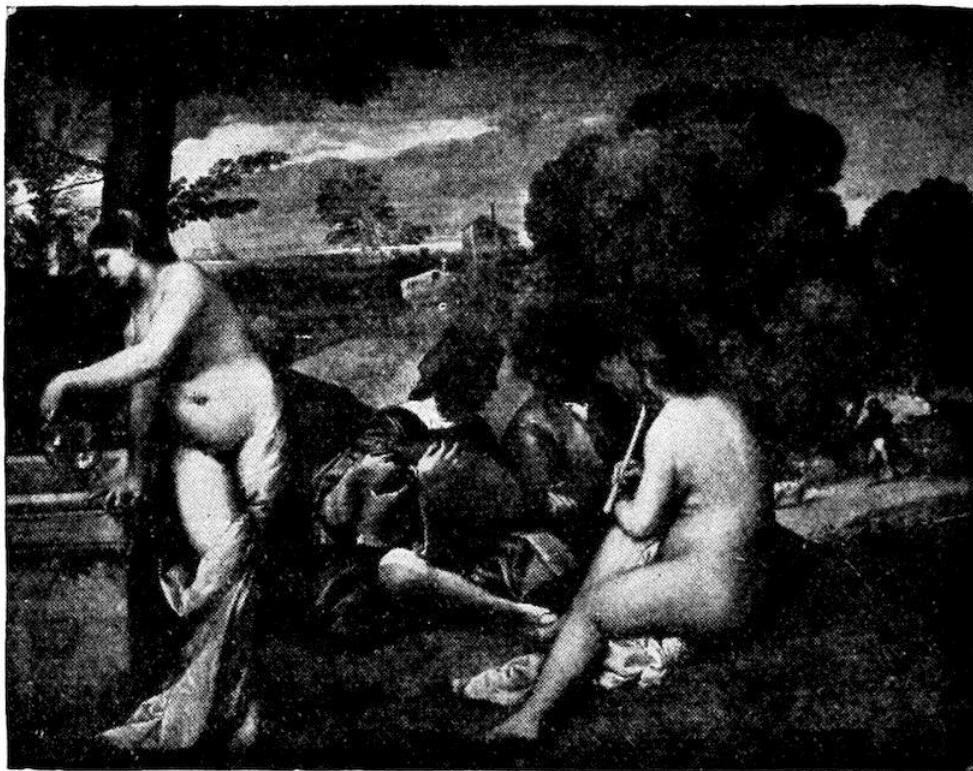


Рис. 257. Giorgione. Пасторальная симфония.—Лувр.

В более поздних работах проблемы множатся, и критик в значительной степени сводится к личной интуиции. Однако, без сомнения, это должно быть связано с жалким и почти стертым Христом Святого Роха. Христос благороднее, чем предыдущий пример в Фенуэй-Корт, ощущение более экспансивное. И все же, кажется, никто, даже палач, не желает жестокости содеянного. Это не действие, а видение, пронизанное мечтательной нежностью.

Полностью перекрашенный пасторальный концерт, рисунок [257](#), в Лувре от этого не становится менее насыщенным своеобразной поэзией Джорджоне. Придворный любовник взял струну на лютне и пристально, возможно, с грустью смотрит на пастуха, сидящего рядом с ним. Деревенская обнаженная нимфа, видна только спина, вынимает трубку изо рта, чтобы послушать. Гордая красавица поворачивается к фонтану, легкие драпировки соскальзывают с ее великолепных форм, и грациозным жестом праздности она выливает обратно в фонтан журчащую струю из хрустального кувшина, при этом наклоняясь, чтобы заметить журчание и уловить приятный, праздный звук. Эта странная сцена происходит на краю долины, которая спускается к сверкающему морю, открывая путь пастуху и его стадам. Значение? Современная критика неохотно выходит за рамки контрастов обнаженных и одетых форм, качания верхушек деревьев и неба, тонкой игры света и тени. Мое собственное прочтение основано всего лишь на контрасте между деревенскими и городскими влюбленными и интуиции, что придворный, с такой тоской вглядывающийся в пастуха, просто видит себя в прежнем обличье. В усталости, возможно, в пресыщении, рядом с придворной любовницей, которая далека от него духом, возникает видение прежней, более простой любви и преданной пастушки, которая когда-то играла для него на свирели в тени. Видение возникает, когда его вялая рука перебирает струны лютни в аккорде, не отмеченном гораздо более прекрасной хозяйкой у фонтана. Золотой век любви, как и сама Аркадия, навсегда остался в прошлом. Таково

может быть прочтение этой поэзии. Действительно, все картины Джорджоне — это не столько факты, сколько видения, рожденные блуждающей в праздности мыслью, — из такого материала, как сны.

Знаменитый Концертный рисунок [258](#) Питти со времен Морелли обычно классифицировался как ранний Тициан, я думаю, ошибочно. Точное и мощное исполнение головы Монаха, безусловно, принадлежит ему, но я сомневаюсь, что сам мотив лежал в пределах его ясного и незамысловатого воображения. Монах-августинец держит начальную гармонию на клавикордах и поворачивается к виолончелисту, в то время как певец бесстрастно ждет. И эта простая тема становится универсальным символом неудовлетворенного желания. Игрок просит своего рода сочувствия, которое этот мир редко предоставляет, и которого, безусловно, эти товарищи дать не могут. Как и в "Пасторальной симфонии", музыка пробуждает невозможные желания, является аккомпанементом неадекватности. Тициан был слишком силен, чтобы когда-либо представить себе такое, и я чувствую, что нам нужно всего лишь изменить старую традицию до такой степени, чтобы приложить руку к незаконченной картине Джорджоне, чтобы объяснить этот пронзительный и наиболее характерный шедевр.



Рис. 258. Джорджоне *кончил* Тицианом. Концерт.—Питти.

Остается старой и доброй традицией приписывать Джорджоне дизайн алтаря в Сан-Джованни Крисостомо. Исполнение, несомненно, принадлежит Себастьяно дель Пьомбо. Если эта точка зрения верна, Джорджоне обрел внешние черты стиля наступающего Возрождения, но ему не хватало его атлетизма. Конечно, абстракция святого и немотивированное проявление трех добродетелей, а также их несвязанная грация полностью в манере Джорджоне, в то время как все изобретение чуждо тяжелому и прямолинейному таланту Себастьяно.

За представление, которое я попытался дать об этом поэте-живописце, я могу претендовать, по крайней мере, на последовательность. Есть только одна тема — томление любви и воспоминаний о счастье; и есть только одно место действия — Аркадия пасторальных поэтов. Джорджоне — первый художник, который осознал определение живописи Леонардо как “немой поэзии”, но не совсем немой, поскольку в ней обычно присутствует намек на музыку. И музыку не столько слушают, сколько созерцают, как в случае с одной из его последних картин "Мальчик-пастушок", рис. [259](#), который не решается поднести флейту к губам, чтобы мелодия не отличалась от той, которую уже слышало воображение.



Рис. 259. Giorgione. Пастух с флейтой.—*Хэмптон-Корт*.

В течение десяти лет после смерти Джорджоне его настроение доминировало над Тицианом и большинством начинающих художников. Казалось вероятным заменить строгое и объективное искусство Венеции совершенно чуждым субъективизмом. Тем временем обычные усилия старого Джованни, Беллини и молодого Тициана продолжались. Эпоха Возрождения открыла внешнему взору новые достоинства и великолепие. Внутренний взор обанкротился в многочисленных подражателях Джорджоне, в тривиальном символизме и просто игривой мифологии. После короткой паузы в Аркадии Венеция еще раз оценила свое гордое очарование. Нимфы побледнели перед сравнением, Аркадия исчезла. Но это никогда не забывалось полностью, и с тех пор тем, кто действительно жаждал увидеть золотой век поэзии, приходилось обращаться к Джорджоне из Кастельфранко.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VII

ВОСХВАЛЕНИЕ МАНТЕНЬИ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Огромный авторитет Мантеньи сохранял его имя во всех почетных списках художников еще долго после его смерти.

Лоренцо Павийский, писавший в 1504 году Изабелле д'Эсте, говорит о Мадонне работы Джованни Беллини:

“Художник приложил немало усилий, чтобы оказать себе честь, главным образом из уважения к М. Андреа Мантенья, и хотя это правда, что по изобретательности она не может сравниться с работой мессера Андреа, этого превосходнейшего мастера, я умоляю ваше превосходительство сфотографировать ее, как ради вашей собственной чести, так и из-за достоинств работы”.

Джулия Картрайт, *Изабелла д'Эсте*, Нью-Йорк, 1903, том. I, стр. 351.

Чуть позже Лоренцо пишет:

И, как я уже говорил ранее, в изобретательности никто не может соперничать с Андреа Мантеньей, который действительно является самым выдающимся художником, передовиком нашего времени. Но Зуан Беллини превосходит в колорите”. л. с. 352.

16 октября 1506 года Лоренцо, узнав о смерти Мантеньи, пишет:

“Я очень опечален известием о смерти нашего мессера Андреа Мантеньи. Ибо действительно, мы потеряли самого замечательного человека и второго Апеллеса, но я верю, что Господь Бог наймет его для совершения какой-нибудь прекрасной работы. Что касается меня, я никогда не смогу надеяться снова увидеть более тонкого рисовальщика и более оригинального художника”.

Изабелла ответила:

“Лоренцо, мы были уверены, что ты будешь скорбеть о смерти месье Андреа Мантеньи, ибо, как ты говоришь, великий свет погас”.

аккредитив I. 369.

Взгляд Тициана на Мантенью

Еще в 1519 году Тициан восхищался Мантеньями в Мантуе. Джироламо да Сестола, учитель музыки Изабеллы, пишет ей:

“Мсье Доссо и мсье Тициано, еще один хороший мастер, который создает здесь прекрасную картину ["Вакханалия" в Мадриде] для сеньора герцога, отправились в Мантую. Он видел все работы Мантеньи и очень хвалил их нашему синьору, а также похвалил ваши исследования. Но прежде всего он чрезвычайно восхищен вашим *тондо* [расписанный фресками потолок Камеры дельи Спозы, рис. [219](#)] и называет это самой прекрасной вещью, которую он когда-либо видел. У нашего синьора здесь есть такой же, но Тициан говорит, что ваш несравненно лучший.

л. с. II. 171, 2.

Почетный список художников Ариосто

Ариосто еще в 1515 году по-прежнему относит Мантеньюа и Джованни Беллини к числу лучших художников. Этот список поучителен в отношении ошибочности суждений современников. Двое Досси и Себастьяно дель Пьомбо сегодня потеряли свое место в списке.

“А те, кто были и остаются в наши дни —

Leonardo, Andrea Mantegna, Giambellino,

Доссис, тот, кто одинаково резал и раскрашивал

Мишель, больше, чем смертный, божественный Ангел,

Себастьян, Рафаэль, Тициан, почитающие

Не больше Кадоре, чем они в Венеции и Урбино”.

Орландо Фуриозо, Песнь XXXIII, 2.

СПИСОК ВЕЛИКИХ ХУДОЖНИКОВ И РОДСТВЕННЫХ ИМ ПОЭТОВ, СОСТАВЛЕННЫЙ ЛОМАЦЦО

“У каждого художника, естественно, был род, более соответствующий одному поэту, чем другому, и он следовал этому поэту в своем творчестве, как это легко увидеть у современных художников. Ибо каждый видит, что Леонардо выразил движение и благопристойность Гомера, Полидоро - величие и размах Вергилия, Микеланджело - глубокую неизвестность Данте, Рафаэль - чистое величие Петрарки, Андреа Мантенья - пронизательность Санназаро, Тициан - разнообразие Ариосто, а Гауденцио Феррари - набожность, которую находишь выраженной в книгах святых”.

Paolo Lomazzo, *Trattato dell' Arte delle Pittura*, Milan, 1584, p. 283.

Смотрите также список Кастильоне в иллюстрациях к главе VI, стр. 313.

ДЖОРДЖОНЕ—ЛЕОНАРДО О СЕЛЬСКИХ И ПАСТОРАЛЬНЫХ ПРЕЛЕСТЯХ

Что побуждает тебя, о человек, покидать свои городские жилища, оставлять своих друзей и родню и отправляться в места, дикие из-за гор и долин, если не естественная красота мира, которой, если ты хорошенько подумаешь, ты наслаждаешься только зрением? И если поэт желает называть себя еще и художником в таких вопросах, почему бы вам не выбрать такие места, как описаны поэтом, и не остаться дома, не ощущая чрезмерного солнечного жара? И разве это не было бы более полезным и менее утомительным, поскольку делается в прохладе, без лишних движений и риска заболеть?

“Но ум не может наслаждаться благом глаз, окон своего жилища, и не может воспринимать разнообразие восхитительных мест, не может видеть тенистые долины, изрезанные игрой извилистых ручьев, не может видеть различные цветы, которые своими красками создают гармонию для глаза — и так со всеми вещами, которые могут быть представлены этому глазу”.

“Но если художник в холодное и суровое зимнее время поставит перед тобой те же самые нарисованные места и другие, в которых ты, возможно, испытывал свои удовольствия у какого—нибудь фонтана, ты сможешь снова увидеть себя влюбленным, со своим любимым человеком на цветущих лугах, в сладкой тени зеленых деревьев - разве ты не получишь совсем другого удовольствия, чем от того, что услышишь, как поэт описывает такой эффект?”

Leonardo, *Trattato*, Wien, 1882, p. 44.

Это настолько соответствует идиллическому настроению Джорджоне, что хочется думать, что он, возможно, обсуждал подобные темы с Леонардо, когда они встретились в Венеции в 1500 году.



Рис. 260. Тициан. Вакх и Ариадна.—*Лондон.*

ГЛАВА VIII

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тициан до 1545 года —Некоторые современники, Себастьяно дель Пьомбо, Пальма Веккьо—Появление современной чувствительности у Лоренцо Лотто—Моретто из Брешии—Корреджо—Последняя манера Тициана, ее субъективизм и импрессионизм—Портретист Морони—Тинторетто и новая драматическая эмоциональность—Паоло Веронезе, его впечатляющее мастерство и импрессионизм, его характерные работы — Венецианцы восемнадцатого века: Тьеполо, Каналетто и Гварди—Лонги.

Слава венецианской живописи в необычной степени принадлежит одному человеку, Тициану^[18] Кадоре. Он прожил почти сто лет, с 1477 по 1576 год, и мы можем проследить за более чем семидесятилетним безмятежным развитием его живописи. У него были великие современники — Себастьяно дель Пьомбо, Пальма Веккьо, Тинторетто, Паоло Веронезе, Лоренцо Лотто, Морони, Моретто из Брешии, — но его достижения настолько разнообразны и всеобъемлющи, что их творчество кажется просто продолжением путей, впервые исследованных им. В своей благородной и размеренной чувственности он кажется ближе к грекам, чем любой другой итальянский художник.

Если он и не вызывает восхищения как персонаж, то только из-за неприятно расчетливой стороны. Он безжалостно плел интриги ради повышения по службе и прибыльных синекур, имел репутацию человека, завидующего талантливым молодым художникам, до предела льстил своим покровителям-габсбургам, торговался и выпрашивал цены, позволял своему другу-мерзавцу Пьетро Аретино, первому и самому грозному из желтых журналистов, нагло над собой издеваться. Однако этот элемент ремесла в этом человеке был в высшей степени венецианским. Они стремились к великолепию и удовольствиям и измеряли даже свои пристрастия. Таким образом, нам не следует ожидать от Тициана лирических восторгов или каких-либо крайностей. Его искусство основано на суждениях и умеренности. Действительно, тот расчетливый дух, который делает его неприветливым как человека, был источником силы для него как художника. Один из его учеников, Пальма Джовине, описал его манеру работы. Сначала он наложил свои картины в нейтральных тонах. Затем он повернул их к стене на несколько месяцев, чтобы они высохли. Затем он переходил от одного к другому, пристально разглядывая каждого, “как если бы это был его злейший враг”. Он добавлял цвет, исправлял рисунок и композицию, таким образом систематически перенося множество картин за раз и подвергая каждую неоднократной критике и исправлениям. Он никогда не рисовал фигуру за один раз, говоря, что “тот, кто импровизирует свою песню, никогда не достигнет выученных стихов или хорошо исполненных оборотов”. Именно величие Тициана заключалось в его способности вкладывать пыл в эти длительные критические процессы. Таким образом, если ему отказано в определенных удовольствиях, он никогда не опускается ниже самого себя, но всегда столь же благороден в чувствах, сколь великолепен в цвете.

Тициано Вечеллио родился в Кадоре, в Доломитовых Альпах, в 1477 году.^[99] Его тенистые дубы и голубые альпы живут на его заднем плане. В одиннадцать лет его отправили в Венецию к мозаичнику Цуккати. Возможно, он какое-то время работал с Джентиле Беллини, но по-настоящему развился в мастерской Джованни Беллини, под руководством своего товарища-ученика Джорджоне. Эта интимная и поэтическая фаза гения Тициана длится с 1505 по 1516 год и до Успения Пресвятой Богородицы.

Его второй период - период наибольшего расцвета и жизненной силы. Он длится с 1517 по, скажем, 1536 год, с сорокового по пятьдесят девятый год творчества Тициана, и характерными работами являются монументальные алтарные изображения в Венеции и мифологии, написанные для семьи Эсте в Ферраре.

Третий период длится примерно с 1537 по 1548 год. Он отмечен более глубокими резонансами цвета, тяготеющего к тону, и более объективным и статичным идеалом. Энергия больше не растрачивается впустую, и интимная поэзия не востребована. Типичными работами являются мифологии и портреты, выполненные для герцога Урбинского, и ранние портреты Габсбургов.



Рис. 261. Тициан. Портрет так называемого “Ариосто”.-Лондон.



Рис. 262. Тициан. Портрет юноши.—*Темпл Ньюшем, Англия.*

Четвертый период начинается с 1548 года или чуть раньше, на семидесятом году жизни Тициана, и длится почти тридцать лет до его смерти. Более свободная и синтетическая конструкция, замена ломаных оттенков и тонов откровенным цветом, более трагическое и пылкое настроение, более энергичное величие композиции при меньшей формальности - вот признаки этого удивительного последнего этапа, в котором Тициан становится предшественником Рембрандта и Веласкеса. Поскольку сейчас он работает в основном на Габсбургов, лучшие примеры - в Мадриде и Вене.



Рис. 263. Тициан. Деньги дани.—*Dresden.*

Самые ранние "Тицианы" отражают знойные тени Джорджоне и отличаются от его работ только более линейным качеством и большей ясностью настроения. Поэзия Тициана прямолинейна и редко двусмысленна. Какой пыл плоти и духа сквозит в его ранних портретах мужчин! Портрет бородатого мужчины в Лондоне, рисунок [261](#), задуман полностью в стиле Джорджоне, как короткий бюст, обнажающий руки, и таинственное окутывание теплой тенью принадлежит Джорджоне, как и чувствительность прикосновения и характеристики. Но при всей своей нежной красоте этот мужчина внушительен. Его отчужденность - это не мечтательность, а некая подготовка воли к действию. Опять же, Джорджоне вряд ли потрудился бы передать материальное великолепие серебристого атласного рукава. Еще более совершенным является поясное изображение молодого патриция в Темпл Ньюшем, рис. [262](#), Англия. Он полон сдержанной поэзии, но в то же время производит впечатление почти пронизательного и дипломатичного. Этот юноша обладает венецианской способностью как к страсти, так и к интрижкам. Оба этих портрета должны быть созданы чуть раньше 1510 года. Такие шедевры тлеющего пыла, как "Мальтийский рыцарь", ошибочно приписываемый Джорджоне, и "Человек в перчатке" в Париже, должны появиться чуть позже. По концентрации они так же прекрасны, как портреты Джорджоне, но от облакающих теней веет совсем другим духом. Эти люди Тициана не мечтатели, а решительные и целеустремленные. Они живут мало воспоминаниями и много перспективами. Их воображение предполагает действие и обладание. Даже рисунок более решительный. Изучите глазницы, виски и скулы этих ранних тицианцев. Нигде в "Джорджоне" вы не получите такого ощущения внутренней структуры костей, более толстых и тонких подушечек плоти, более напряженной или дряблой кожи. Этот метод находит свое наиболее замечательное выражение в двух великолепных головах Дани (1514-1575 гг.), в Дрездене, рисунок [263](#). И все же, как мало здесь тайны или пафоса. Жестом и выражением изысканного внимания и воспитанности Спаситель ставит в тупик самых нетерпеливых и фанатичных инквизиторов. Ничто не может быть более непохожим на абстрактных и почти угрюмых Христов Джорджоне. Как обычно, Тициан стоит на почве тончайшей светскости, как это делали греки. Его мало волнует высшее, будь то на небесах или в Аркадии.



Рис. 264. Тициан. Три эпохи.—Бриджютер-Хаус, Лондон.

В ранних стихотворениях Тициана одновременно проявляется его преклонение перед Джорджоне и собственная независимость. В "Трех эпохах", рис. [264](#), в Бриджуотер-Хаусе мы можем уловить в его высшей красоте его стойкий аркадианство. На лугу пылкая нимфа ухаживает за своим бронзовым кавалером. Он самодовольно принимает ее безоговорочные ухаживания. Ничто не может быть более ясным, чем отношения между влюбленными, и с такой же ясностью старик и спящий ребенок учат нас, что юность и ее самые сладкие порывы - это всего лишь короткая пауза между детством и старостью. Давайте же воспользуемся моментами, когда природа и любовь добры к нам. Такова откровенная поэзия Тициана. Это поэзия каждого мальчика и каждой девочки — простая, классическая, неизменная. Подумайте о подтексте и личных интерпретациях, которыми Джорджоне наполнил бы такую тему. Такие сумеречные тайны чужды пылкому и ясному духу Тициана. Он любит утренний час, когда впереди работа и любовь, как Джорджоне любит обволакивающее очарование и мрачные воспоминания о вечерах.

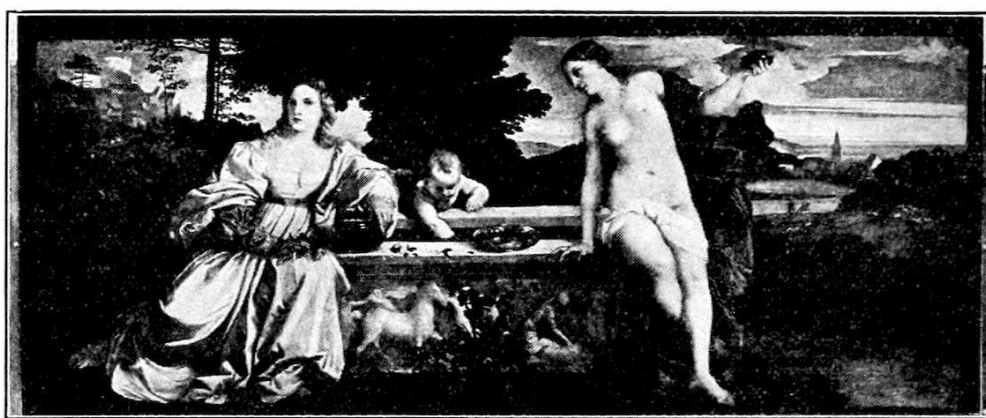


Рис. 265. Тициан. "Священная и мирская любовь". —Боргезе, Рим.

"Три века", вероятно, была написана около 1512 года, гораздо более известная поэзия, ошибочно получившая название "Священная и мирская любовь", рисунок [265](#), написана двумя или тремя годами позже. Роскошное разнообразие и богатство работ Тициана находятся здесь на пике своего развития. Светящийся мрамор, перламутровые обнаженные формы, блестящие ткани, темное мерцание листвы и залитые солнцем травяные склоны кажутся созданными просто для того, чтобы подчеркнуть красоту их оттенков и текстур. Пурпурные, лазурные, розовые, насыщенно-зеленые тона образуют звучный цветовой аккорд, который настолько приятен, что едва ли задаешься вопросом, почему Купидон будоражит воды волшебного фонтана и почему великолепно одетая фигура спокойно сидит сбоку, в то время как великолепная обнаженная фигура импульсивно поворачивается и высоко поднимает горящую лампу.

Объяснений этой басни предостаточно. Это Венера убеждает Елену отправиться в Париж, или Медея помочь Ясону. Итак, немцы. Я уверен только в том, что если бы мы знали значение, оно было бы таким же простым, как эти объяснения. Мой друг, покойный Уильям П. Эндрюс, предположил, что у нас есть прекрасный символизм для беспокойства девичества и спокойствия матроны — любовь в перспективе и ретроспективе. Универсальность интерпретации говорит в его пользу. Ум Тициана работал социально и конкретно. Обнаженная фигура явно напоминает вялую красоту Джорджоне у фонтана в "Пасторальном концерте", рисунок [257](#). "Деве" Тициана недостает чего-то от сиюминутной грации и непосредственности ее модели, но в качестве компенсации она обладает более полным величием.



Рис. 266. Тициан. Флора.—Питти.

Возможно, идеальный портрет Флоры (1515-16) в картине Питти, рис. [266](#), следует отнести скорее к поэзии, чем к портретам. В материальной красоте немногие тицианцы превосходят ее. Творожная белизна драпировки соперничает с румянцем цвета слоновой кости лица и груди. Сладость впечатления почти внушает благоговейный трепет. Что это за мир, который беззаботно распространяет такую красоту, как эта! Подумайте о совершенно похожем Пастухе Джорджоне с Трубкой, рис. [259](#), и снова представьте себе сумеречную таинственность, которой он наделил бы это видение. Тициан, напротив, думает и чувствует, как любой человек, но с совершенно присущей ему интенсивностью и ясностью. Лирическая и субъективная нотка в нем случайна и поверхностна, даже когда он больше всего похож на своего погибшего товарища.

Прогресс Тициана в композиции лучше всего заметен в религиозных произведениях. С самого начала он стремится разрушить старую косную симметрию. Он изобретает активные балансы, переносит основные акценты по бокам фотографий, а не в центр. Таким образом, даже его фрагменты разговоров приобретают оттенок действия и энергии. В алтаре Святого Петра с дарителями в Антверпене, возможно, датированном 1502 годом и все еще выполненном в некотором роде в стиле Беллини, мы находим фигуру на троне, сдвинутую в сторону, а вспомогательные фигурки расположены в порядке процессии. Несколько более поздний алтарный фрагмент Святого Марка в Салюте, написанный, вероятно, в 1504 году, рис. [267](#), снова уклоняется от старой центральной симметрии. Святой восседает на троне в стороне от центра, и его положение приобретает огромную энергию и новизну благодаря возвышению и последующему ракурсу. Четыре чумных святых сохраняют старую симметрию, их типы частично взяты у Беллини ("Святой Себастьян"), частично с натуры. Структура в "светящейся тени" принадлежит Джорджоне. Мы прослеживаем то же уклонение от старых симметрий и тот же георгиевский огонь в "Крещении Христа" на Капитолии в Риме и в "Христе и Марии Магдалине" в Лондоне. Такие картины с их слегка осознанным акцентом подготавливают почву для более уверенных и звучных гармоний великих спинок алтарей 20-х годов.

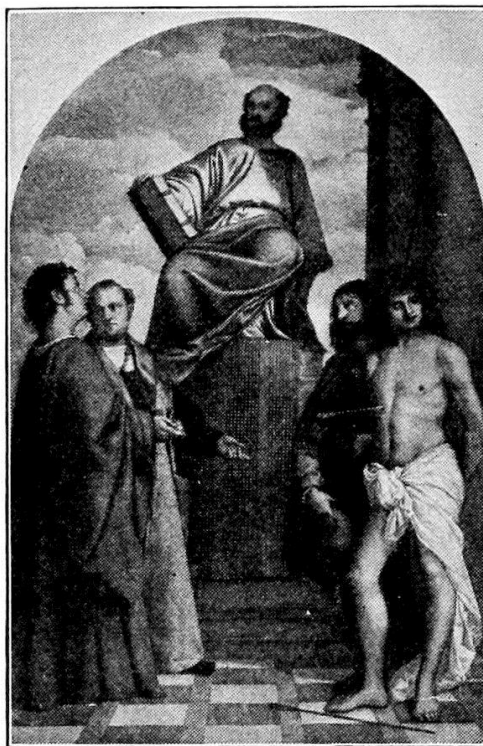


Рис. 267. Тициан. Святой Марк с чумными святыми. — *Отдаю честь.*

"Мадонны" и фрагменты бесед снова наиболее ярко показывают нам, как работает его вкус. Цыганская мадонна, рисунок [268](#), в Вене, написанная около 1505 года, в высшей степени георгиевская, но Джорджоне никогда не рисовал таких скульптурных форм и никогда не задумывал столь решительного Младенца Христа. Даже смещение розетки в сторону выдает Тициана. В Мадриде и Вене представлены великолепные мадонны в полроста, расположенные симметрично в манере Беллини, но с большей свободой поз. Тициан вскоре увидел, что старые композиционные формы не могут выразить новую энергию. Он проводит повторные эксперименты, сдвигает Мадонну в сторону, как в незаконченной "Мадонне со святым Антонием" во Флоренции. Он добавляет фигуры и переставляет их местами до тех пор, пока Фрагмент Беседы не превращается в аудиторию, где святые и жертвователи приближаются к Мадонне, как при Поклонении Волхвам. Завершенную форму мы находим в замечательном фрагменте Беседы, написанном примерно в 1510 году, с двумя его версиями в Лувре и Вене, рис. [269](#); и значительно позже дальнейшее развитие получили те многочисленные пейзажи Святого Семейства в полный рост, завершенными образцами которых являются "Мадонна с зайцем" (1530), рис. [270](#), и "Свадьба святой Екатерины" в Лондоне. И при всем сознательном экспериментализме этой работы ощущение характера и красоты остается неизменным. По сравнению с современными Святыми семействами Рафаэля акцент более индивидуальный и локальный. Эти великолепные мадонны и милосердные святые женщины с сопровождающими их мучениками и церковными врачами - всего лишь юноши из легенд Карпаччо, повзрослевшие до мужественности и женственности, преумноженные достоинством и нежностью.



Рис. 268. Тициан. Цыганская мадонна. —Вена.



Рис. 269. Тициан. Мадонна со святыми. —Вена.

До смерти Джованни Беллини в 1515 году Тициану, похоже, немного мешал его пример, как и пример Джорджоне. Затем, словно освободившись от оков, Тициан преследует свои собственные цели. Его дизайн таких великих спинок к алтарю, как "Успение" и "Мадонна семьи Пезаро", удваивает свою широту и энергию. Его мифологии в "вакханалиях" для Алебастровой палаты Альфонсо д'Эсте в Ферраре - это уже не задумчивая лирика, а дифирамбы; изначальная лирика, олицетворяющая одушевление и силу. Религиозные картины, такие как "Благородное погребение" в Лувре, больше не вызывают настойчивой патетики. Субъективная поэзия повсюду уступает место мужскому утверждению великолепия любви, материнства, товарищества. И эти великие объективные общие места, которые в свое время были основой греческого эпоса и скульптуры, получили у Тициана свое лучшее современное воплощение. Его новая энергия требует изменения цвета. Все оттенки стали ярче и резонанснее. Их гармонии больше не требуют глубоких теней, они позитивны и находятся в середине цветовой гаммы, где цвет проявляется наиболее ярко. Если музыка Джорджоне была музыкой вибрирующих струн лютни, то музыка Тициана обладает чистотой и звоном изысканно гармонирующих деревянных и медных духовых инструментов.



Рис. 270. Тициан. Святое семейство с кроликом.—Лондон.

Прежде чем зазвучать эту новую музыку, Тициан предусмотрительно закрепил за собой синекуру - Должность комиссионера по налогу на соль, которой пользовался старый Джованни Беллини. Замышляя это, он проектировал также самую известную из своих великих алтарных фигур - Успение, рисунок [271](#). Она была закончена в 1518 году и установлена на главном алтаре Монашеской церкви, куда недавно вернулась. Тициан использует композиционную форму, которую использовали фра Бартоломео и Рафаэль. Верхний небесный ярус расположен симметрично, почти куполообразно, нижний ярус изобилует размашистыми поворотами и жестами, один из которых тщательно

уравновешивает другие. Формы крупные и спортивные, как в эпоху Возрождения, для большей тяжести. Их вес скомпенсирован легкость , с которой они себя держат, и по многочисленным плавающие и падения ангелочки, игриво в облаках, как и многие другие небесные розы листья на мягкость и легкость, с которой Тициана кисть коснулась их.



Рис. 271. Тициан. Успение Пресвятой Богородицы. — *С. М. деи Фрари.*



Рис. 272. Тициан. Pesaro Madonna.—Фрари.

Сверхдуховный наблюдатель мог бы спросить, почему апостолы так радуются потере своей любимой Госпожи? Немногим ранее Джованни Беллини, написавший тему для собора Сан-Пьетро Мартире в Мурано, наделил своих свидетелей пафосом, молчанием, удивлением и благоговением. По сравнению с ним Тициан очевиден и едва ли внушает благоговение. Он не думает ни о чем, кроме того, что это момент наивысшей славы Мэри, поэтому, конечно, ее друзья неистово приветствуют ее, махая ей рукой, вознося к небесам. Ум Тициана не работает в полутонах чувствительности, и все же он по-своему искренне религиозен. Народ Господа достаточно хорош для него, и он любит их не в тишине преданности, а в моменты экспансивного действия. Отношение оперное. Припевам нет дела до обертонов, все голоса должны быть *робусто*. Какой безошибочный вкус он демонстрирует в этих простых строках! В нем нет ничтожества, нет простой витиеватости высказывания, нет и намека на чрезмерный акцент. Такое искусство - отчаяние современного художника. Он не может чувствовать так просто. Его более сложному гению отказано в великих непреходящих общих местах.

Возможно, Тициан еще больше похож на себя в "Мадонне семейства Пезаро", рис. [272](#), которая находилась в работе с 1519 по 1526 год. Для оживления он устанавливает трон Марии справа и переносит великолепные колонны в глубину. Он придает каждому жесту святого или дарителя уравнивающее отношение к грациозному изгибу тела Царицы Небесной. Он воссоздает джорджионовскую таинственность в портретах детей, добавляет живописные аксессуары в виде доспехов, бархата и шелкового знамени. Картина столь же богата, сколь логична и монументальна, столь же разнообразна по характеру, сколь и едина по настроению. Только случайно она стоит почти над могилой Тициана, и все же было бы трудно найти картину, которая лучше отражала бы как его более интимные, так и более объективные совершенства. Даже такие шедевры, как "Мадонна с шестью

святыми" в Ватикане (1523) и "Утерянное заклание" святого мученика Петра (до 1530 г.), которые прославлялись три столетия, кажутся немного застывшими и чрезмерно разумными по сравнению с ними.

Алебастровая палата Альфонсо д'Эсте в Ферраре представляла собой высшую точку мифологической поэзии Полного Возрождения, поскольку Кастелло с его Синьорелли и Боттичелли ознаменовал аналогичную кульминацию раннего Возрождения. Прискорбно, что мы видим, как эти важнейшие выражения двух великих моментов вырваны из их контекста и отнесены к неразборчивости музеев. И все же разрозненные стихи из "Алебастровой палаты" по-прежнему вызывают восхищение в Лондоне, Мадриде и Филадельфии и дают нам самое верное представление о языческом величии Тициана в период его зрелости. Для этой серии старый Джованни Беллини в 1514 году написал картину "Лесной пир богов", рис. [242](#). Тициан, продолжая работу, свободно перерисовал пейзаж, чтобы гармонизировать его со своими собственными стихами. Два года спустя Тициан создал "Поклонение Венере", которое сейчас находится в Прадо. Перед белым изображением богини тенистая лужайка кишит крылатыми возлюбленными. Они резвятся, балуются, срывают яблоки, которые их подруги сбрасывают с деревьев наверху. Сильные маленькие тела нежно светятся, как внутренности огромной раковины. Через картину проходит ритм радостной жизни. В свое время Рубенс, Буше и Фрагонар наполняют землю и воздух подобными им кувыркающимися Купидонами, но вряд ли им удастся вновь ощутить спонтанный экстаз этой сцены. Удивительно узнать, что его происхождение академическое — из воображаемой галереи александрийского философа Филострата. Снова двухлетний интервал, поскольку Тициан никогда не поддавался спешке, и в 1520 году "Вакханалия", или "Бахус среди андрианцев", была готова. Вокруг раскинувшихся фигур двух одетых нимф изящные смуглые тела обнаженных сильванов изгибаются в величественных жестах, разливая вино. Слева Бахус с профессиональной отстраненностью занимается серьезным делом - опустошает бутылку. Справа раскинулось расслабленное тело нимфы, одолеваемой сном и вином. Ее великолепная нагота сияет, соперничая с парящим полуполуденным облаком, в то время как позади нее пастух в легком одеянии танцует со своей девушкой. Оргия обдувается чистым бризом и усыпана очищающими элементами солнечного света. Мы имеем дело не с опьянением в грубом смысле, а с греческим представлением о стихийном вакхическом вдохновении.

Украшение было триумфально завершено в 1523 году картиной "Вакх и Ариадна", рисунок [260](#), которая сейчас находится в Национальной галерее. Шумный кортеж бога вина врывается в картину, не обращая внимания на героиню. Когда "леопарды" разворачивают машину вдоль стрэнда, Бог восторженно бросается навстречу испуганной Ариадне, которая величественным, нерешительным жестом отворачивает голову и тело, в то время как ноги все еще несут ее к жениху. Вещь переливается винно-красным и лазурным, наэлектризована страстью, излучает шум, который также является гармонией. Ее изобилие хорошо заключено в благородных композиционных формах. Страстная, но дисциплинированная душа Тициана, приближающегося к пятидесяти годам, полностью выражена в этой замечательной работе.



Рис. 273. Тициан. Погребение. — *Лувр*.

Возвращаясь еще раз к религиозным картинам, "Погребение", рисунок [273](#), находящийся сейчас в Лувре и написанный для семьи Гонзага около 1525 года, снова является шедевром неподдельного чувства и наилучшего расположения масс. Центральная группа вырисовывается на фоне неба величием огромного купола. Тот, кто видел сильных мужчин, ухаживающих за мертвыми или ранеными, поймет сдержанность и благородство поступков, которые являются выражением сочувствия, слишком глубокого для слов. Я видел нечто подобное во время землетрясения в Мессине. Столь же прекрасно и сдержанно отношение Магдалины к застывшей и немой от горя Марии. Великолепен контраст величественных обнаженных форм мертвого Христа с богатыми одеждами, в которые облачены служители. Я полагаю, что когда Тициан задумывал эту простую элегию с такой силой и пафосом, у него, возможно, была презрительная ссылка на искаженную и сенсационную версию той же темы Рафаэля, рис. [186](#). И, возможно, эстетический урок картины заключается в том, что чувство выбора достичь гораздо труднее, чем тонкая живопись.

В 1533 году Тициан по приказу командования встретился с императором Карлом V в Аугсбурге и был немедленно произведен в рыцари, а затем и в графы палатинские. С этого момента он много работал на императора и его сына Филиппа. С этими отношениями в его искусстве начинают происходить перемены. Он становится менее напористым, более официальным и объективным. Шестидесятилетний Тициан сказал почти все, что только возможно, на свой счет и довольствуется пространством, позволяющим ему быть наблюдателем и записывающим величественный мир вокруг него. У нас есть описания того, как он в то время проявлял королевское гостеприимство в своем дворце и отказывался участвовать в развлечениях, которые он охотно предоставлял таким своим друзьям-разгульщикам, как Франческо Сансовино и Пьетро Аретино.

Он странным образом депозитизирует себя. Перемена произошла где-то около 1536 года, и заметным свидетельством этого является портрет дамы в бархатном платье цвета павлина в музее Питти. Потомки согласились называть ее просто La Bella, и столь безличный стиль вполне соответствует ее бесстрастной красоте. В материальном плане Тициан никогда не писал более изысканно, но это стало живописью поверхностей.

Призыв расплывчатый, общий, социальный, в нем нет личных намеков, просто великолепное изложение совершенно очевидных совершенств.

И снова Тициан довольствуется тем, что является простым художником в так называемой "Венере Урбинской", рис. 274. Она была написана около 1538 года и находится в Уффици. Очевидно, что Тициан имел в виду спящую Венеру Джорджоне, но какая потеря в том, чтобы разбудить ее! Тициан видит изящные формы такими, какие они есть, из перламутрового света и розовой тени, он видит комнату такой, какая она есть, в распределении занавешенного интерьера и пространства алькова, освещенного утренним светом. Он с любопытством изучает нежные нюансы более голубых простыней и более кремовой кожи, моделирует стройное тело с помощью едва заметных теней. Короче говоря, он просто художник, но какой же он художник!

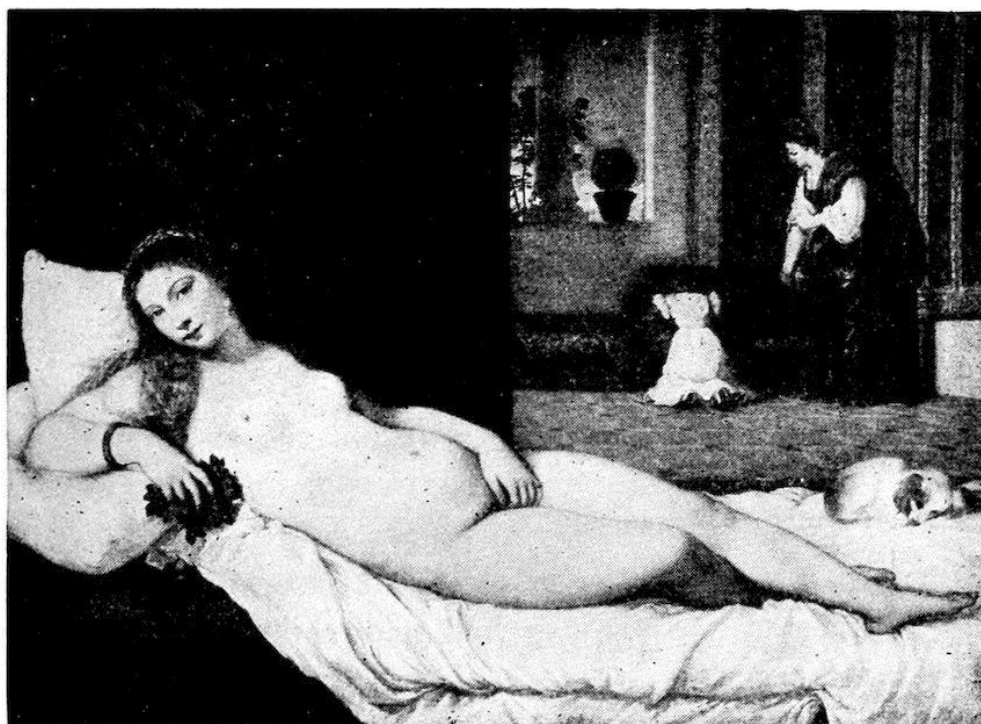


Рис. 274. Тициан. Венера Урбинская.—*Питти*.

Примерно в то же время он написал официальные портреты Элеоноры и Федерико Гонзага. Он обращается с ними как с вельможами. Они внушительны, почти помпезны, каждый дюйм - принц и принцесса. Он смотрит глазами придворного и придает официальной портретной живописи тот безличный оттенок, который она с тех пор слишком верно сохранила. Он возрождает великие традиции венецианской повествовательной живописи. Большая настенная роспись во дворце герцогов, изображающая императорскую победу при Кадоре, погибла. Старые копии и гравюры рассказывают нам о его энергии, живописности и панорамной широте. К счастью, большое фресковое полотно, законченное в 1538 году и изображающее Марию, входящую в Храм, все еще находится на своем месте, поскольку старая Школа Карита превратилась в Академию. В этой картине Тициан воплощает все, к чему стремились Веронезе и венецианские художники от Альтичьеро доун. Как и его предшественники, он в основном эффектный, подчиняющий характер, но он достигает монументальной широты, которую они никогда даже отдаленно не замечали. Схема выполнена в виде великолепных

продолговатых фигур, варьируемых треугольными формами, которые повторяют мотив ступеней. Главные повествовательные мотивы - детская решительность Девы Марии, милостивое ожидание первосвященника, восхищение женщин внизу - удивительно выделяются на огромном пространстве. Поверхность поет красками. Картина была прикреплена к стене в 1538 году, за целых десять лет до того, как Паоло Веронезе сделал это зрелище своим особым достоянием.

Почти таким же бесстрастным является великое полотно, изображающее Христа перед народом (1543) в Вене. Это становится не столько выражением покорности Христу, сколько возвеличиванием императорской власти, которой он руководит, и духа толпы, требующей его крови. Архитектурное окружение великолепно. Есть замечательные детали, например, воющий мальчик слева и белая фигура девочки, оказавшейся в толпе. Ее внезапное появление как элемент рельефа и тайны почти на столетие предвосхищает аналогичный прием в "Ночном дозоре" Рембрандта.

Очень характерной по своему патрицианскому этикету является картина "Ученики в Эммаусе" в Лувре, рис. [275](#), написанная около 1545 года. Здесь нет напряженности в момент удивления и откровения. Христос благосклонно преломляет хлеб; благоговейно и без волнения ученики воздают ему должное поклонение. Вся домашняя атмосфера и неожиданность, которые есть в повествовании святого Луки и которые позже подчеркнул Рембрандт, были нивелированы в интересах благоразумия и благородства. Ученики проявляют не больше энтузиазма, чем подобает венецианскому сановнику и прелату.



Рис. 275. Ужин в Эммаусе.—Лувр.

Два портрета, оба написанных в 1545 году, изображают Тициана на распутье. "Аретино" во дворце Питти, еще более изящный эскиз, находящийся в коллекции Фрика, Нью-Йорк, рисунок [276](#), раскрывает свирепого и чувственного литератора во всей его внушительной массивности. Атлас и бархат, в которые он одет, написаны неброско, но с максимальным учетом их фактуры и материальной красоты. Тициану нравился Аретино, и он воспользовался его горьким и продажным пером. Таким образом, не подчеркивая бесстыдства и жестокости Аретино, Тициан демонстрирует его решительный интеллект.

На портретах Павла III, рис. 277, особенно в той сцене, где дряхлый папа хитро размышляет между двумя ловкими льстецами и предателями, его собственными родственниками, зловещий воздух кажется наполненным противоборствующими волями. Перед фигурами возникает завеса атмосферы. Прикосновение легкое, контрасты отсутствуют, материалы играют очень малую роль, нет копирования богатых поверхностей. Даже цвет смягчен до серых тонов, слегка подогретых красными или охлажденных синими.



Рис. 276. Тициан. Pietro Aretino.—Фрик Колл, Нью-Йорк



Рис. 277. Тициан. Павел III и его племянники. —Неаполь.

В своей трепетной психологии, в своей сдержанности, в замене богато нарушенной монохромности гаммой настоящего цвета эта картина является своего рода отрицанием всего, чего достиг Тициан. Оставшиеся тридцать лет он посвятил идеалам, которые

больше не ограничены венецианской лагуной, но, возможно, столь же широки и неопределенны, как само современное воображение. Прежде чем исследовать эту тайну обновления Тицианом своего искусства в семьдесят лет, поскольку его венецианский стиль прекратил свое существование, нам не мешало бы рассмотреть некоторых его современников в Венеции и Ломбардии.

Себастьяно дель Пьомбо ^[80] родился в Венеции в 1487 году и, как большинство представителей его поколения, подражал тлеющим гармониям Джорджоне. Он пишет такие замечательные портреты, как так называемая Форнарина во Флоренции, которая долгое время считалась работой Рафаэля. Вскоре он переходит от лиризма Джорджоне к драматической манере, совершенно своей собственной. Он был вызван в Рим, назначен хранителем папской печати, стал исполнителем замыслов Микеланджело и, таким образом, вступил в проигрышное соперничество с Рафаэлем. Он обладает тяжелым достоинством в своих мужских портретах, а в различных изображениях Умерших Христа и Марии достигает сильного и выразительного пафоса. Вплоть до своей смерти в 1547 году он сохранял традицию джорджионовского колорита в чуждой атмосфере Рима и олицетворял что-то от серьезности венецианского Возрождения в городе, быстро отдававшемся сенсационности.



Рис. 278. Palma Vecchio. Поклонение пастухов.—Лувр.

Пальма Веккьо ^[81] - более значительная цифра. Родившийся в Серинальте, среди бергамеских холмов, в 1480 году, мы находим его в Венеции в 1505 году среди учеников Джованни Беллини. Как и все остальные, он тронут поэзией Джорджоне, но в целом он просто усиливает и оттачивает более простые методы. Он следует примеру Тициана в "беседе" и создает множество аркадских "Святых семейств", которые прекрасно освещены, ярко раскрашены и прочувствованы с теплотой и простотой, в которых едва хватает сентиментальности. Среди лучших - "Поклонение пастухов", рисунок ²⁷⁸, в Лувре.

Как и Тициану, ему нравятся женщины благородного телосложения, и он подчеркивает их впечатляющее очарование тщательными позами, используя все новые приемы уравнивания. Его можно увидеть в самом величественном виде на алтаре Святой Варвары, рис. ²⁷⁹, написанном после 1561 года. Святая достойна быть покровительницей

артиллеристов. Она держит свою ладонь мученицы, как жезл фельдмаршала, она властно уверена в себе и в то же время нежна — прекрасная амазонка христианского пантеона.



Рис. 279. Palma Vecchio.—*S.M. Formosa*.

В аркадской обнаженной фигуре Пальмы чувствуется деликатность и утонченность исполнения, но настроение очевидно. Для него красота буквально на поверхности, и он отдается невозможному соревнованию красок с перламутровыми оттенками природы и невыразимыми гвоздиками. Но он настолько близок к успеху, что как живописец прекрасных поверхностей ни один венецианский живописец не мог сравниться с ним, даже Тициан, и благодаря этому единственному таланту Пальма почти стал великим портретистом. Действительно, если бы все живописные поверхности были портретными, он был бы величайшим портретистом эпохи Возрождения. Но его крупные светловолосые модели теряют форму в его руках. Как ни очаровательна такая группа, как "Три грации в Дрездене" или дюжина или более одиночных портретов мужчин и женщин, им недостает последнего отличительного качества. Он пытается добиться этого, довольно открыто

перенимая пафос и задумчивость Джорджоне, но это не подходит ни его изысканно ухоженным кавалерам, ни их еще более изысканно ухоженным и самым щедрым светлым возлюбленным. Действительно, несмотря на несколько превосходных портретов, Пальма всегда производила впечатление скорее непревзойденного косметолога, чем великого художника. Как бы то ни было, его влияние было широко распространено по всей Северной Италии, и особенно вокруг его родного Бергамо. Он умер в 1528 году, оставив ученика Веронезе Бонифацио завершать свои незаконченные полотна и до середины века сохранять свой блестящий и нежный стиль. В своих узких рамках Пальма достоин восхищения, никогда не чувствует себя неловко, никогда не опускается ниже самого себя. В своем невозмутимом аркадианстве и даже в своем безобидном сентиментализме, в своей деликатности и твердости он кажется большим венецианцем, чем сами венецианцы.

Хладнокровие - это сама душа величественного стиля, будь то в Афинах пятого века или во Флоренции, Риме или Венеции шестнадцатого века. Он воспринимает человеческое зрелище как достойное и захватывающее, без опасений восхищается лучшим, что предстает перед его взором. Вот почему радикалы ненавидят парадный стиль - и справедливо, потому что он всегда аристократичен, довольно мало заботясь о среднем человеке и очень много о том привилегированном остатке, который живет с высочайшей физической эффективностью и душевной легкостью. Величественный стиль находится на стороне того, что Мэтью Арнольд назвал варварскими добродетелями богатства, здоровья и щедрой жизни. В тот момент, когда художник начинает подвергать сомнению социальный порядок, интересоваться слабостями и судьбами людей как таковых, великий стиль оказывается в опасности. Эта тонкая и пытливая чувствительность появляется в Италии вскоре после смерти Рафаэля. Вы найдете это в Понтормо, во Флоренции, у Лоренцо Лотто, в венецианском регионе, у Моретто из Брешии, прежде всего у Корреджо, более отчетливо у Тинторетто и скрыто в последней фазе творчества Тициана. Это волнение на море истории, которое предвещает новый рассвет.



Рис. 280. Lorenzo Lotto. Поклонение пастухов.—*Brescia*.

Лоренцо Лотто,^[82] родившийся в Тревизо в 1480 году, первым и наиболее характерным воплощением новой близости. Он много работал в Ломбардии и Маршах, наслаждаясь проходящей модой в Венеции. Обученный строгим методам Альвизе Виварини, он вскоре предался присущей ему меланхолии. Его качества и недостатки можно увидеть в великой Мадонне на троне в Сан-Бартоломео в Бергамо. Мистер Беренсон хорошо заметил, что святые больше не являются полубогами и объектами поклонения, но “благочестивыми душами, в лицах и жестах которых мы различаем рвение, горячность, тоску,

мечтательность или даже сентиментальный экстаз, свойственный нескольким темпераментам, наиболее часто встречающимся среди детей Святой Матери-Церкви". Обратите также внимание, как величественная архитектура, унаследованная от Джованни Беллини, и многочисленная группа фигур взаимно затмевают друг друга. Интимность и монументальность плохо уживаются друг с другом. Эта картина была закончена в 1516 году, когда Тициан начал "Успение". Разве контраст не показывает Лотто пришельцем в свое время и предвестником нашего? В более поздних картинах с менее монументальными претензиями, таких как "Рождество Христово", рис. [280](#) в Брешии, которое выгодно контрастирует с более уверенной версией Пальмы, он достигает пронзительной красоты болезненного толка, а его чувствительность делает его наиболее привлекательным портретистом. Он оставил после себя необыкновенную галерею застенчивых, неадекватных, иногда утрюмых и неполноценных мужчин и женщин, рис. [281](#). У них нет уверенности эпохи Возрождения, но есть колебания, подобные нашим. Что, возможно, показывает, что ренессансные настроения всегда были городскими и касались меньшинства государственных деятелей, торговцев и гуманистов. В маленьких городах, где не было просвещенного двора, человеческий дух сохранил и предал свои извечные слабости и опасения. Лотто умер в 1556 году, широко распространив свое чувствительное искусство по Марке и Ломбардии.



Рис. 281. Lorenzo Lotto. Брачное ярмо.—Мадрид.



Рис. 282. Моретто из Брешии. Мадонна со святым Николаем.—*Brescia*.

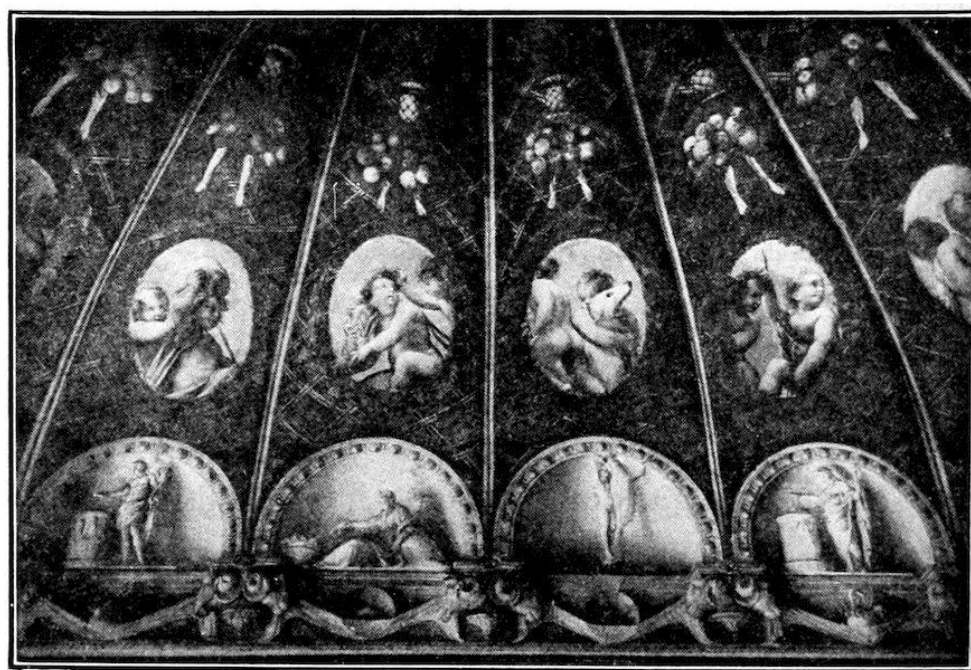


Рис. 283. Correggio. Деталь потолка.—*Монастырь Святого Паоло, Парма*.

Примечательно, что провинциальные художники, а не прирожденные венецианцы, потакают этим вполне женственным утончениям чувствительности. Одним из таких людей является Моретто из Брешии, родившийся в 1498 году и действовавший до 1555 года. Несмотря на тесное общение с Пальмой и Тицианом, он избегает их позитивного колорита и рисует свои картины в нежной гармонии серебристого и голубого. В них ощущается утренняя прохлада, предвосхищающая определенные совершенства раннего Веласкеса и даже фигурной живописи Коро. Он - выдающийся художник, но аномалия в эпоху Аретино. Мильтон понял бы его. В портретной живописи, как и в портрете богато

одетого аристократа из Национальной галереи, он придает пикантности неугомонность. В таких религиозных картинах, как "Мадонна во славе" (1540) в Сан-Джорджо Маджоре в Вероне или "Мадонна со святым Николаем" в Брешии (1539), рис. [282](#), он демонстрирует экстатическое лирическое чувство и находит свободные и витиеватые композиционные формы для его выражения. В нем есть некоторая неформальность, которую Тициан никогда бы не позволил себе в этот момент.

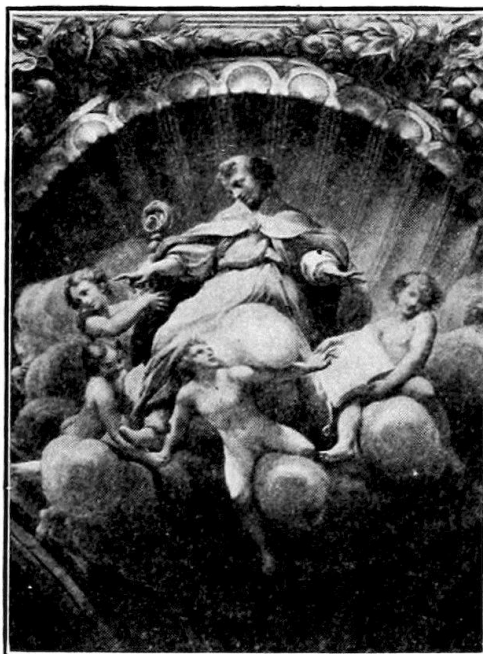


Рис. 284. Correggio. Святой Августин. Фреска. Копия Тоски.—Кафедральный собор, Парма.

Конечно, величайшим из тех, кто во имя сантиментов подрывал великий стиль, был Антонио Корреджо,^[83] провинциальный художник, разочарованный и неудачливый человек, который прожил свои менее пятидесяти коротких лет (1489?-1534) в Парме или недалеко от нее. Свои идеи он позаимствовал у Мантеньи, мастера всей Северной Италии, чей иллюзионизм он продвинул еще дальше. В 1518 году он сделал для потолка приемной монастыря Сан-Паоло, рисунок [283](#), решетку, сквозь зеленые овалы которой видны пары играющих обнаженных мальчиков-гениев. Он расписывает купола церкви Сан-Джованни (1524) и кафедрального собора (1530), показывает нам Христа или Его Мать, парящих в облаках в сопровождении сонма ангелов. Он пропускает облака сквозь расписную стену и устанавливает их перед подвесными двигателями. Церковные врачи, рис. [284](#), или евангелисты легко восседают на своих облачных тронах в компании прекраснейших обнаженных ангелов обоего пола. Картина практически сводит на нет архитектуру. Эти декоративные фрески настолько жизненны и разнообразны, что вызывают восхищение и обезоруживают критику. Прогуливаться среди полубогов и богинь, которые развалились на парапете, нарисованном вокруг купола собора (рис. [285](#)), - значит побывать в обществе гомеровских бессмертных. Впечатление ошеломляющее и незабываемое. Осторожных людей всегда возмущало такое изобилие и такое безудержное утверждение жизни и радости. В то время они называли купол с его мешаниной извивающихся розовых ножек восходящих ангелов "лягушачьим прудом". Они придрались к цене Корреджо и обратились к Тициану, который, зная о чуде тонкой работы, сказал им, что если они перевернут купол и наполнят его дукатами, это будет не слишком много.

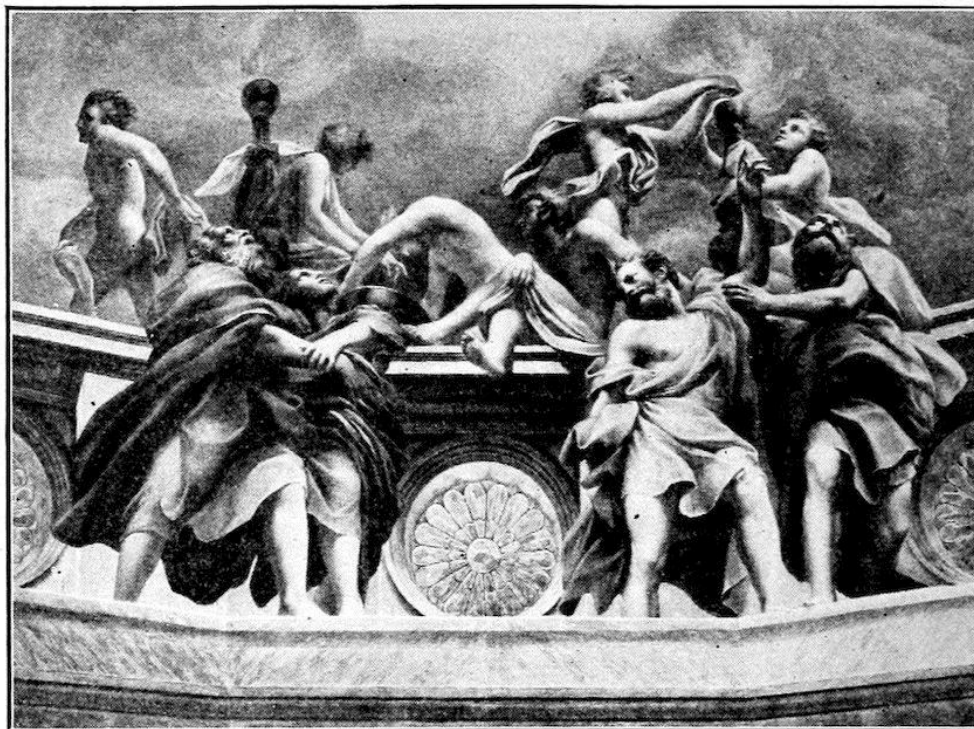


Рис. 285. Correggio. Деталь фрескового убранства купола собора. После копии Тоски.—Парма.

Отличительной чертой Корреджо было наполнить огромное оформление лирическим экстазом. Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы сделал то же самое в элегическом ключе. Оба подали разрушительный пример более мелким людям, которые последовали за ними. В течение двух столетий после смерти Корреджо в 1534 году облака надвигались на церкви, и розовые ангельские видения охлаждали свои обнаженные прелести в этих облаках и свешивали оттуда свои изящные ножки, а художники творили свою волю над простой архитектурой, и стиль барокко овладел всей католической Европой. В лучшем виде она пленяет даже невольное протестантское воображение, но она так и не достигла той высоты, с которой начиналась в Корреджо.

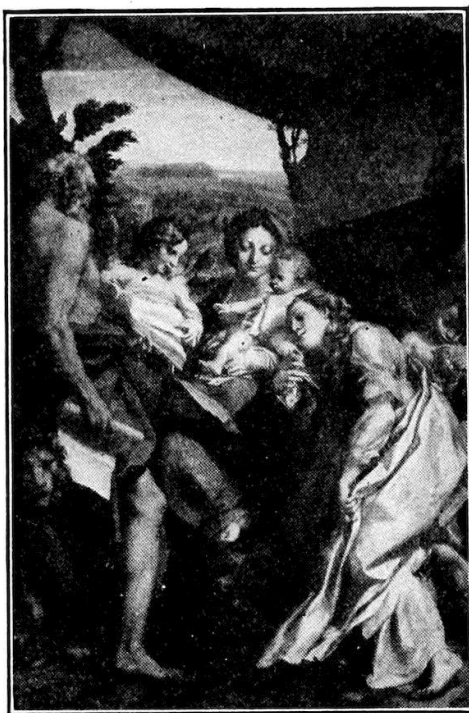


Рис. 286. Correggio. "Тот день". —Парма.



Рис. 287. Correggio. Свадьба святой Екатерины.—Лувр.

В своих религиозных произведениях и мифологиях Корреджо с уважением относится к величественному стилю. Он так или иначе учитывал своих Тициана, Рафаэля и Микеланджело, и он строит свои группы в их активных симметриях. Но такая приверженность благопристойному стилю лишь поверхностна, его родство с последующими веками и приверженцами чувствительности. Даже на такой величественно составленной картине, как "Святое семейство под названием "День", рис. [286](#), женщины вызывают беспокойство своей личной красотой. Здесь нет ничего общего с мрамором Парфенона, как, кажется, всегда бывает у Тициана, никакого намека на большую воздушность. Эти Марии знают любовь, восторг и слезы. В несколько более

раннем "Браке Святой Екатерины", рис. [287](#), в Париже царит просто атмосфера великой нежности. На более поздних картинах, таких как "Мадонна со святым Георгием" и "Святая ночь" в Дрездене, волнение от всех фигур становится почти неприятным. Итак, в мифологиях Леда, или Даная, или Антиопа, Фигура [288](#), не похожа на богиню, но волнующе женственна и желанна. Во всей этой работе чувствуется тончайшая эротическая привлекательность. Она похожа на александрийскую скульптуру. Он по-прежнему благороден, но в меньшей степени, чем Тициан или Рафаэль, менее абстрактен и стилистичен. Изысканная двусмысленность настроения не совсем совместима с композиционными формулами. Чувствуется, что от Корреджо до редких сентиментальных обнаженных натур Гейнсборо, сэра Джошуа и Ромни всего один шаг, и вполне закономерный.



Рис. 288. Correggio. Юпитер и Антиопа.—*Лувр*.

На каждом этапе работы Корреджио отличаются прекраснейшим обращением с цветом, светом и тьмой. Подобно Моретто и Лотто, он предпочитает более светлую гамму, чем венецианскую, и создает на своих поверхностях столько чудес из слоновой кости, серебристо-серого и соломенно-желтого, дополненных тенями с тонкой модуляцией, но обладающими сильнейшей моделирующей способностью. Его не волнуют текстуры или отдельные насыщенные пассажи; важна вся картина в целом. Кисть скользит легко и стремительно, нет перегруженности цветом, везде изысканная экономия и тонкость, которая скрывает саму себя. Во всех отношениях, как технически, так и психологически, Корреджо имеет дело с обертонами. И по этому признаку он не принадлежит к эпохе Возрождения, но больше или меньше ее, как вам будет угодно решить. Он больше наш современник, чем Тициановский.

Тем временем сам Тициан переходит в субъективную фазу. В 1545 году он был в Риме. Микеланджело, оказавший ему необычную любезность, несомненно, показал ему Сикстинский потолок и недавно законченный "Страшный суд". Тициан, как он сам пишет, со скромным изумлением изучал "чудесные старинные камни", которые римская земля отдавала недавно основанным музеям.



Рис. 289. Charles V. at Mühlberg.—*Madrid*.

Еще до поездки в Рим в его стиле начинает проявляться неутомимая пылкость старика. Титанические потолочные декорации для Салюта 1543 и 1544 годов "Авраам и Исаак", "Каин и Авель", "Давид и Голиаф" демонстрируют одновременно почти сенсационную энергию и меньшее внимание к внешней привлекательности цвета. Прочный дизайн выделен жирными светлыми и темными вкраплениями. Метод становится люминисцентным. Частичное увеличение ракурса фигур, чтобы их можно было видеть снизу, является декоративным компромиссом, который преобладает в Венеции от Тинторетто до Тьеполо. Новую точку зрения легче всего изучить в "Христе, увенчанном тернием" в Лувре. Тициан быстро проходит через эту откровенно драматическую сцену. В том же 1548 году, когда увидели Терновый венец, увидели также конный портрет Карла V, Завоевателя, рис. [289](#), после битвы при Мюльберге. Что странно в этой картине, так это отсутствие всех военных условностей — ни запаха битвы, ни пораженных врагов, ни занятого персонала. Вместо этого только бледное, непреклонное, задумчивое лицо художавого старичка, физически немощного, но твердо сидящего на галопирующей лошади. Здесь нет откровенных цветов, кроме пурпурного шарфа и золота доспехов и конской сбруи. Все выражено в изумительных серых и коричневых тонах, которые содержат оттенки всех цветов. Здесь нет линейного рисунка; грань сливается с гранью без резких контрастов. Сумеречная тайна, завуалированное качество, безмерно усиливает выражение меланхолии и мощи. Простое зрелище жизни стало относительно неинтересным для Тициана. Он скорее размышляет о тех творческих муках ума, которые лежат в основе действия. Его победитель - мыслитель.



Рис. 290. Тициан. "Похищение Европы".—Миссис Джон Л. Гарднер, Бостон.

В собственном портрете Тициана 1550 года в Берлине новый метод заявлен более решительно. Форма вырастает из серебристого мрака благодаря колеблющимся отблескам света, которые, тем не менее, обладают необычайной моделирующей силой. По своему характеру работа примечательна. Чувствуется, как под обветренной внешностью этого семидесятичетырехлетнего человека тлеют самые грозные способности к гневу и страсти.

Обнаженная натура и мифологии последних лет, различные "Данаи", "Нимфы и фавна" в Вене, "Калисто" и "Актеона" в Бриджуотер-Хаусе, "Венера и Адонис" в Мадриде - все они демонстрируют совершенно иной характер, чем ранние поэзии. Здесь нет и намека на медитативный флирт, нет застенчивого аркадизма. Это смертные, уязвленные желанием. Любовь не сладка на их губах, а горька и судьбоносна. Даже "Европа", рисунок [290](#) в "Фенуэй Корт", лучшей из этих поздних поэм, кажется, наполняет солнечное небо и море спазмом эротического ожидания. Страсть становится космической. Также проявляются странные способности к нежности. Сравните изображение 1559 года в Прадо, рисунок [291](#), с шедевром сорокалетней давности, рисунком [273](#), в Лувре. Благородное куполообразное расположение сохраняется, но внутри композиционного купола какая перемена! Тело Христа больше не выглядит величественно. Оно сминается, когда его превращают в гробницу. В этой вещи есть неожиданность факта. Холст трезво переливается, с полуосвященными лицами, которые просвечивают сквозь глубокие серые и коричневые тона. Каждый источник света - это средоточие сострадания. Сам Тициан, изображающий святого Иосифа Аримафейского, поддерживает Христа.

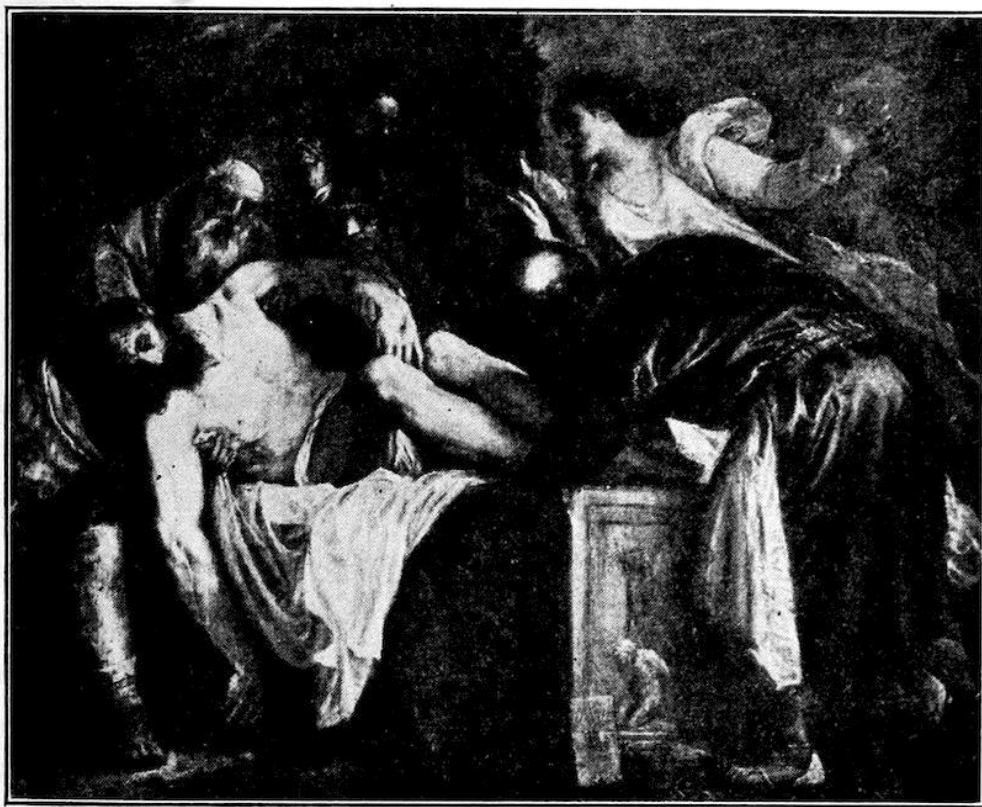


Рис. 291. Тициан. Погребение. —Мадрид.

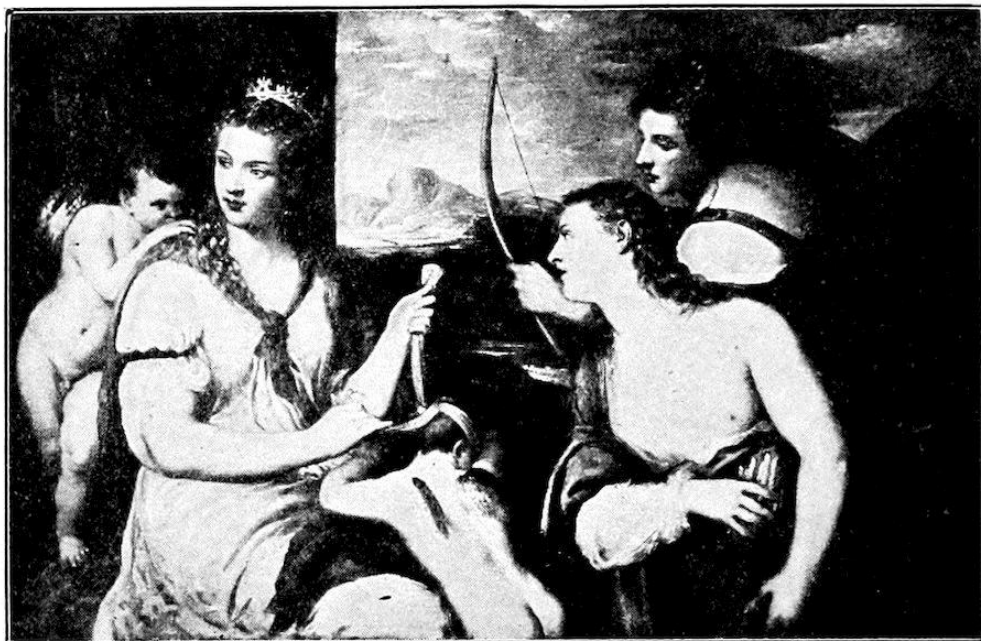


Рис. 292. Тициан. Воспитание Купидона.—Боргезе, Рим.

В одной из последних поэм "Воспитание Купидона", рис. [292](#), в музее Боргезе в Риме, можно изучить новый метод. Формы состоят из небольших и, по-видимому, неопределенных оттенков красноватого и серого, которые светятся изнутри. Форма вибрирует сама по себе. Это уже не так ощутимо для руки, как у ранних тицианцев, но

более ощутимо для глаза и разума. Тон вытеснил цвет; атмосферная оболочка заменила детальное описание; художник просто создает градации света, которые создают иллюзию объема. Это то, что мы сегодня называем, довольно расплывчато, импрессионизмом, или, точнее, люминизмом. В характере этих богинь мы больше не видим задумчивости, того невыразимого юношеского качества ранних стихотворений Тициана, это женщины, полностью осознающие свою власть давать или отнимать.

Его более поздние картины "Терновый венец в Мюнхене" (1570) и "Пьета" (1576) в Венецианской академии благородно трагичны по настроению. Тициан встречает последнее великое событие не как гуманист, а как смиренный верующий, скорбящий о страданиях своего Господа. Унесенный чумой в 1576 году, Тициан прожил почти столетие, более семидесяти лет был знаменитым художником. На этом долгом пути нет никаких признаков ослабления власти. Его доминирующее настроение меняется в зависимости от возраста: от пылкого пасторализма ранней зрелости до драматической энергии среднего возраста и безличного великолепия первой старости. И когда он истек библейский срок, он развил новые глубины чувств и создал, чтобы вместить их, пульсирующее царство света и тьмы в сумерках. Он начал с холодной точности Джованни Беллини и закончил страстной загадочностью выражения, которая предвещает Рембрандта. Что касается Венеции, то он не просто руководил ее Возрождением, но и был ее Возрождением, как в период расцвета, так и в период упадка. И примечательно, что в то время как Рафаэль и Микеланджело заканчивают демонстрацией силы и упадком чувств, Тициан заканчивает более глубокими способностями, будь то страсть или сочувствие, уходит от дневных реалий гуманизма к новым глубинам в естественном облике и новым глубинам в своей собственной душе.

Вокруг такого человека естественным образом выросла толпа способных художников. Самые бедные подражали ему, лучшие извлекали подсказки из его замечательной практики и шли своим путем. Среди них был Джамбаттиста Морони из Бергамо, родившийся в 1520 году и обучавшийся у Моретто из Брешии. Посредственный религиозный художник, он был портретистом с тончайшим видением характера. Провинциал, его мало заботили идеализации того времени. На таких портретах, как "Портной" в Лондоне, или "Удивительная пожилая настоятельница" в музее Метрополитен, или "Муж и жена" в Кливленде, или "Вдовец" в Дублине, рис. [293](#), он передает нам сам облик людей, даже их неловкость, когда они подвергаются испытанию быть изображенными, а также их ум, усердие и терпение. Тициан, перегруженный заказами на портреты, обычно отсылал своих клиентов к Морони, как к более способному художнику в своей специальности. И действительно, Морони, хотя и не обладал стилем Тициана, присматривался к своим натурщикам строже, чем когда-либо Тициан. Он умер в 1572 году, на четыре года раньше своего щедрого друга.



Рис. 293. Б-г-Б. Мороний. Вдовец.—Дублин.

Бассано, отец Якопо и его сыновья Леандро и Франческо, были слишком популярны, чтобы их можно было опустить. Их стиль довольно эклектичен, в нем есть что-то от позднего Тициана и Тинторетто. Они обращаются к старым религиозным темам, являются хорошими портретистами и по собственной инициативе рисуют буколическую живопись с изобилием лошадей, крупного рогатого скота и собак. Такая домашняя традиция имеет свое место в нарушении приличий величественного стиля. О том, насколько хорошо семья справляется со своим ремеслом, можно судить по Пьете Леандро в Кливленде.

Иногда над бархатистым спокойствием Венеции и лагуны разыгрывается гроза. Сияющий цвет становится более мрачным под набегаящими облаками. Их стальные края распадаются при вспышке молнии; купола и башни на мгновение шатаются под ударами ливневого шквала. Гроза проходит, свинцовые тучи выделяются шафрановыми пятнами на фоне синевы, вечер здесь с удвоенной безмятежностью и чистотой. Таков Якопо Тинторетто среди задумчивого спокойствия и уверенного великолепия венецианской живописи — ветер духа, сокрушительное, но утешительное видение. Нежность, трагедия, романтика - вот его царство. Там, где его современники имели дело с превосходными средними показателями, он имеет дело с трансцендентными исключениями. Таким образом, он всегда был загадочной фигурой для критиков. Для лихорадочного Рескина он один из величайших художников; для хладнокровно аналитичного Кеньона Кокса он немногим лучше безрассудного любителя сенсаций. Каждый, друг или враг его искусства, должен признать его шекспировское богатство и разнообразие. Ему не хватает олимпийского самообладания Тициана, но он более универсален.



Рис. 294. Tintoretto. Титон и Аврора. Набросок темперой.—Британский музей.

Якопо Робусти,^[84] сын красильщика, родился в Венеции в 1518 году. В семнадцать лет его поставили с Тицианом. Однажды, проходя через мастерскую, Тициан увидел на полу несколько эскизов Тинторетто. Не решаясь заговорить, он послал сообщение, что новичок никогда больше не должен входить в его студию. Поступок, который современные сплетни приписывали ревности, скорее следует отнести к отвращению к необузданной горячности Тинторетто. Тот, кто изучал темперные наброски Тинторетто, рис. [294](#), в Британском музее, может понять, что чувствовал Тициан. Эскизы превосходны, но Тициан в 1535 году никак не мог осознать их ценность. Двадцать лет спустя он, возможно, оценил их по достоинству.



Рис. 295. Tintoretto. Представление Богородицы в храме.—С. М. дель Орто.

Изгнанный лучшим мастером Венеции, Тинторетто был вынужден заниматься самообразованием, в котором ему помогал блестящий колорист-декоратор и вечно

невезучий художник Андреа Скьявоне. Самой ранней работой Тинторетто, заслуживающей внимания, является украшение его собственной приходской церкви Орто, которое он предпринял примерно в 1546 году из-за финансовых затрат. Гигантские полотна, изображающие Всемирный Потоп и Поклонение Золотому Тельцу на Хорах, принесли ему известность, но мы лучше видим его особые качества на презентации в Храме, рис. [295](#). Она была закончена всего через несколько лет после создания шедевра Тициана в Скуоле делла Карита, поэтому контраст между двумя работами на одну и ту же тему является поучительным. Картина Тициана - это, по сути, зрелище и церемония. Все идет так, как было задумано. Картина Тинторетто - внезапное и волнующее событие, полное неожиданного изящества. Маленькая Девственница хорошо вписывается в картину, но сохраняет свою заметность благодаря своему положению на фоне неба и даже в большей степени из-за того, что все персонажи композиции проявляют к ней пристальный интерес. Это очаровательная выдумка, что три матери и их маленькие дочери на ступеньках разделяют славу ее посвящения. Слева пророческая фигура внезапно осознает важность момента и раскачивается с широко раскинутыми руками навстречу надежде. От него к началу лестницы поднимается жалкая шеренга калек и нищих, милосердно укрытых в полумраке вуалью. Это свидетели человеческих страданий, которые Пресвятая Дева через своего Сына должна облегчить. Объединяющим принципом, помимо изящного линейного дизайна, является свет, льющийся из картины на красиво вырезанные ступени. Все продумано глубоко, в то время как подача Тициана относительно однобока. Преобладающими цветами являются золотисто-коричневые и ярко-желтые, в то время как малиновые и синие служат просто рельефом и акцентом. При всем богатстве иллюстративного содержания вещь представляет собой благородное украшение.

Чуть позже, возможно, в 1548 году, Тинторетто написал первое из трех полотен для Большой церкви Сан-Марко. Это изображает момент, когда рабу-христианину вот-вот разmozжат голову. Освобождающая фигура Святого Марка, рисунок [296](#), опускается вниз, кувалда щелкает в руке палача. С особой деликатностью весь интерес зрителей сосредоточен на беспомощном белом теле мученика. От напряжения захватывает дух. Только старый магистрат, сидящий высоко справа, видел чудесное разрушение кувалд палача. Его жест привлекает внимание к фигуре падающего святого, таким образом, самая сенсационная деталь видна последней и становится кульминацией. Такие драматические перепады составляют саму суть гения Тинторетто. Опять же, хотя стремительные изгибы линейного дизайна великолепно сбалансированы, свет является идеальным гармонизатором. Он распространяется нарастающей волной по направлению к зрителю, зажигая по мере движения насыщенные цвета тканей и бронзовые или жемчужные очертания бровей, плеч, шеи и конечностей. Передача равномерного ритма движения по земле и небу - это опять же изобретение Тинторетто. Он использует его здесь, как и везде, не как жизнерадостный прием, который позже стал стилем барокко, а как необходимый фактор эмоционального выражения.



Рис. 296. Tintoretto. Чудо рабыни.—Венеция.

В 1561 году Тинторетто закончил "Великую свадьбу" в Кане для "Салюта". Картина чрезвычайно проработана по глубине, а Христос изображен вдалеке. Только фигуры на переднем плане связаны с чудом. Очень эффектен контраст тихих пирующих с теми, кто взволнован этим чудом. Освещение великолепно. Есть чрезвычайно красивые фрагменты, такие как колышущийся ряд женских лиц справа от стола, но в целом картина далека от ясности; иллюстративные и декоративные элементы не вполне согласованы. В этом грандиозном масштабе богатство и ненасытная изобретательность Тинторетто, как правило, работают против него.

Прежде чем рассмотреть его колоссальный труд в школе Святого Роха, мы должны отметить его общепризнанный идеал. На стенах его мастерской можно было прочесть: "Рисунок Микеланджело и колорит Тициана". В мастерской находились слепки со скульптур Микеланджело, привезенных за большие деньги из Флоренции и Рима. И Микеланджело мы обязаны стройными и живыми пропорциями фигур Тинторетто, совершенно отличающимися от серьезности, почти тяжеловесности Тициана, Пальмы и Паоло Веронезе. Цвет основан на позднем Тициане, но более звучный, простой и не усложненный второстепенными тонами. Мазок кисти не похож ни на что ранее — отрывочный, стремительный, окончательный, работающий по первому замыслу. Соответственно, поверхности сильно потрескались и, на близкий взгляд, лишены ценности. У нас нет ни плавной эмали Джорджоне и раннего Тициана, ни приглушенного богатства более поздней манеры Тициана. Но в лучших Тинторетто штрихи неизменно четкие, правильные и выразительные. Было бы легко преувеличить это щедро признаваемое влияние мастера, который отрекся от него, и мастера, которого он никогда не видел. На самом деле, Тинторетто всегда был скорее иллюстратором, чем любой из своих моделей. Если он принимает величественные позы Микеланджело, он делает это не ради абстрактной красоты, а всегда ищет для них мотив. Если он выбирает стройные, атлетические пропорции Микеланджело, он вкладывает в них нежность и энтузиазм. В отличие от Тициана, он избегает как классических драпировок, так и богатых

современных костюмов, выбирая компромиссные формы одежды, которые, не переставая быть классическими, должны казаться знакомыми и соответствовать реальному миру. Если он использует сияющий свет Тициана, он придает ему особую поэтичность. Он не светится равномерно по всему изображению, а периодически вспыхивает, как акцент или аккомпанемент эмоции.

В 1560 году знаменитое благотворительное братство Святого Роха решило украсить свою прекрасную школу. Они позвали Федерико Цуккаро и Франческо Сальвиати, имевших римские награды, Тинторетто и его друзей, Скьявоне и Паоло Веронезе. Предметом конкурса должна была стать карикатура на святого Роха во славе для потолка трапезной. Когда настал день, Тинторетто представил не карикатуру, а готовый овал. Это был его рисунок, сказал он; он надеялся, что они не обидятся, но другого выхода он не знал. Недоразумения, возникшие из-за этой упрощенной процедуры, вскоре были устранены. Тинторетто стал титулованным художником Школы, позже ее членом, и проработал в двух больших залах и прихожих двадцать восемь лет.

Святой Рок был святым врачом, который ухаживал за больными чумой. Таким образом, верхний зал был украшен примерами чудесного милосердия и избавления, выбранными из Ветхого Завета. Нижний зал был посвящен более знакомым историям из жизни Христа и Его Матери. К сожалению, затемненные и заброшенные, часто при невозможном освещении, эти картины сбивают с толку всех, кроме энтузиастов. Нужен весь замещающий энтузиазм, который можно почерпнуть у Раскина, чтобы сделать Сан-Рокко с какой-либо тщательностью. Тот, кто проявит упорство, будет вознагражден, ибо, хотя Тинторетто ни в коем случае не является величайшим художником в этой работе, она раскрывает его неисчерпаемую изобретательность, его теплоту, нежность и силу, как никакая другая серия, тогда как в маленьких пейзажах, залитых лунным светом, со Святой Марией Магдалиной и Святой Марией Египетской, есть волшебная утонченность, которой мастеру недостает в других местах.

Все знают, по крайней мере, великую Голгофу с ее ощущением космической катастрофы. Прекрасна буря, которая приближается к кресту сзади, великолепно группа верных друзей у подножия креста и гордые всадники по флангам. Ненависть, любовь и безразличие смешиваются в этой сцене. Она приобретает глубокий трагизм с точки зрения фактов, свободна от всякой мистической сентиментальности. На что это было похоже в тот ужасный вечер? это единственный вопрос, который художник задает себе, и его ответ, явный дар воображения, превосходит всю лирическую сладость и размеренную торжественность ритуальных распятий. Гуманизм и религия впервые объединились в этом шедевре.



Рис. 297. Tintoretto. Христос, искушаемый сатаной.—*Скуола ди С. Рокко*.

Среди множества повествований в двух залах взгляд остановится на Моисее, поражающем скалу ради ее величия; на встрече Марии и Елизаветы, которая по своей интенсивности напоминает фреску Джотто в соседней Падуе; на Бегстве в Египет с его идиллическим пейзажем; на ужасном смятении и отчаянии от резни невинных; на пафосе Христа в белых одеждах, ожидающего своей участи от равнодушного проконсула. Они встречаются среди многих, одинаково запоминающихся. Возможно, тонкий гуманизм Тинторетто лучше всего показан в "Искушении Христа", рисунок 297. Вместо низменного сатаны, похожего на летучую мышь, средневековых художников перед нами великолепный юноша с сияющими глазами, настоящий гений жизненной гордости. Распростертыми щедрыми руками он предлагает безграничную власть и наслаждение. Христос относится к нему со спокойной добротой, как к великолепному животному, слишком жадно ластящемуся. Для такого христианина, как Тинторетто, необычайное сочувствие подразумевает представление сатаны, по-своему великолепно уверенного в своей правоте. В этих композициях метод наиболее разнообразен. Но там, где много фигур, Тинторетто обычно избегает условности размещения главных персонажей на плоскости изображения. Вы смотрите поверх голов или между телами, чтобы мельком увидеть Святых, Пресвятую Деву или Христа. И, что любопытно, эта процедура не сбивает глаз с толку. Напротив, эти кажущиеся случайными, но на самом деле очень продуманные мероприятия усиливают ощущение реальности; человек чувствует себя свидетелем, самым собой на краю толпы.

Наряду с украшением Сан-Рокко, Тинторетто часто выполнял заказы для Герцогского дворца. Но пожар 1577 года поглотил его картину морской победы при Лепанто вместе со

многим другим. В "Мифологиях Антиколлегио", написанных в 1578 году, мы имеем прекраснейшие поэтические произведения венецианской школы. Это "Брак Вакха и Ариадны", "Меркурий и Грации", "Минерва, изгоняющая Марса" и "Кузница Вулкана". С точки зрения как декорации, так и чувства это, пожалуй, лучшие обнаженные натуры в живописи. Они сияют здоровьем на свежем воздухе, их крепкие здоровые тела раскачиваются от радости движения или легко парят в прозрачном воздухе. Благородные формы запечатлены для нас в прозрачных тенях и широких пятнах света. В нем мало ни явной мечтательности Джорджоне, который все же что-то значит в этом произведении, ни явной чувственности Тициана. Эти благородные создания занимаются нашим делом — женятся, ищут благодати в жизни, устраивают раздоры, снабжают боеприпасами на случай возникновения раздоров. Мисс Филлипс, вероятно, права, угадывая здесь аллегорию величия Венеции, невесты Адриатики, защищенной своей дипломатией, восхищенной своим искусством, но всегда готовой к использованию в своих арсеналах. Что больше всего заслуживает внимания, так это сочетание широты и утонченности в прекраснейшей из этих поэм - "Свадьбе Вакха и Ариадны", рис. [298](#). Переплетение превосходных форм в плавном ритме или узоре, техническое чудо легкого разворота Венеры в воздухе, когда она предлагает кольцо и звездную корону, изысканные чередования света и полумрака, которые, возможно, изобрели бы другие. Что присуще Тинторетто и только ему одному, так это нерешительная рука Ариадны и ее почти безропотное принятие новой любви, помнящее о любви, однажды преданной. Кроме того, деликатность пылкого жеста Бахуса, сознающего себя не только ухажером, но и утешителем, присуща чистейшему Тинторетто. Картина и сопутствующие ей фрагменты - лучезарное отблеск аркадианства, зародившегося с Джорджоне. Он дышит очарованием, которое с тех пор так и не удалось полностью восстановить.



Рис. 298. Tintoretto. Вакх и Ариадна.—Герцогский дворец.

Пока писались эти стихи, примерно в 1575 году, Тинторетто написал для церкви Сан-Кассиано самое оригинальное из своих Распятий, рисунок [299](#). С узкой вершины Голгофы открывается вид на мирный простор мраморного вечернего неба. Головы и сомкнутые пики римских легионеров наводят на мысль о толпе за холмом. Самая яркая цветовая нота - это знамя и пурпурная мантия, только что снятая с Христа. Между Джоном, Мэри и палачами на лестнице и на фоне неба проходит самый странный эпизод. Это момент, когда фарисей протягивает палачу издевательский плакат "Иисус из Назарета, царь Иудейский". С внезапным порывом Иоанн указывает на этот поступок Марии, чтобы утешить ее. Враги Христа подтверждают правду о нем. Даже в час поражения и смерти он вечно остается царем своего народа. Ровный свет, мягко струящийся по обнаженным фигурам Христа и разбойников, устраняет всякую суровость. В Сан-Рокко Тинторетто представил эпический и космический ужас. Здесь он выражает все сокровенные и лирические надежды, которые выросли из жертвы на Голгофе.

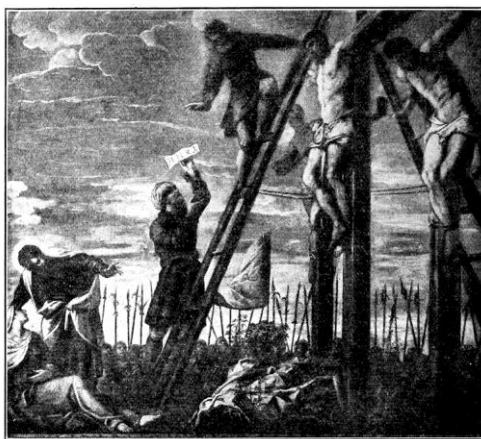


Рис. 299. Tintoretto. Голгофа. — С. Кассиано.

Как и все венецианцы, Тинторетто был замечательным портретистом. Его трезвая и властная жилка хорошо показана в "Мадонне с тремя магистратами", рис. [300](#).



Рис. 300. Tintoretto. Мадонна с тремя магистратами.—Венеция.

Среди более поздних алтарных произведений нет более прекрасного, чем Чудо святой Агнессы в Орто. В нем есть вся сладость, мощь и внезапность Тинторетто, и он почти сохранил свой первоначальный цвет. В 1587 году, когда ему было почти семьдесят лет, он

получил заказ на свою величайшую и, возможно, последнюю картину "Рай", выставленную в зале Большого совета Герцогского дворца. Потемневший и высохший, он по-прежнему остается для проницательного наблюдателя вздымающимся морем восторженных лиц благословенных, подчиняющимся в своих расширяющихся кругах облачных ангелов океаническому ритму. В течение трех лет, пока Тинторетто писал эту картину, его юная дочь и товарищ Мариэтта, для большего удобства одетая как шекспировский паж, работала и болтала рядом с ним на строительных лесах. Она едва дожидая до того, чтобы увидеть огромное полотно, висящее на стене. Тинторетто прожил до 1594 года, а затем его старое и иссохшее тело перевезли через канал из дворца в склеп в Орто. Такие друзья, как Скьявоне и Паоло Веронезе, ушли раньше него, прежние веселья и импровизированные концерты в его доме прекратились. Это был очень усталый старик, который велел своим сыновьям продолжать почетное занятие живописью. Он благородно разделил величайшую гамму человеческих эмоций, и его последним художественным видением был экстатический покой в Раю.

После Тинторетто Паоло Веронезе^[84] кажется антиклимаксом. Его воображение очень ограничено. Его величайшие картины посвящены единственной теме величественных застолий. Его душа - душа редактора из высшего общества. Но ни один здравомыслящий человек не ищет в Паоло Веронезе души. Скорее, в нем ищут рассудительность и тонкую живопись. И то, и другое на максимуме.

Паоло Кальяри родился в Вероне в 1528 году, обучался у наполовину примитивного мастера Антонио Бадиале и находился под влиянием энергичных композиций Брузасорчи. Паоло унаследовал давнюю традицию веронцев создавать впечатляющие повествовательные картины с великолепными архитектурными аксессуарами, и он довел местную традицию до конца. Он приехал в Венецию в двадцать семь лет законченным и знаменитым художником, привезя с собой новый колорит. Он избегает контрастов и острых резонансов, присущих истинным венецианцам, рисуя скорее в светлых полутонах на основе серого и синего. Его формы богаты и солидны, без тяжелых теней, а его полотна в целом имеют светлые и однородные цвета, характерные для современной выездной школы.

Он предпочитает праздники и пышные представления. Перед нами зрелище богатого и благородного общества, достойного своих удовольствий и великолепных костюмов. Золотая парча оттеняет жемчужный оттенок кожи породных и грациозных дам на его картинах, а их кавалеры столь же великолепно одеты в атлас, бархат и меха. Пиршества обычно проходят наполовину на открытом воздухе, в огромных колоннадах, где свет беспристрастно отражается от прекрасных шей и лиц, а также от резных колонн и скульптурных балюстрад. Позади на фоне голубого неба проплывают бледные карнизы и шпили.

У богатых монашеских орденов, содержащих большие венецианские церкви, была привычка изображать в своих трапезных какой-нибудь праздник на основе Священных Писаний, возможно, в качестве повода для собственного ежедневного веселья. Раньше было бы выбрано самое торжественное из всех застолий - Тайная вечеря. С Веронезе и его современниками дело обстояло иначе. Вместо этого они выбрали Свадьбу в Кане или Пир в Доме Симона или Левия, рис. [301](#), — великолепные события небольшого или лишь случайного религиозного значения, к которым относились просто как к современным банкетам.

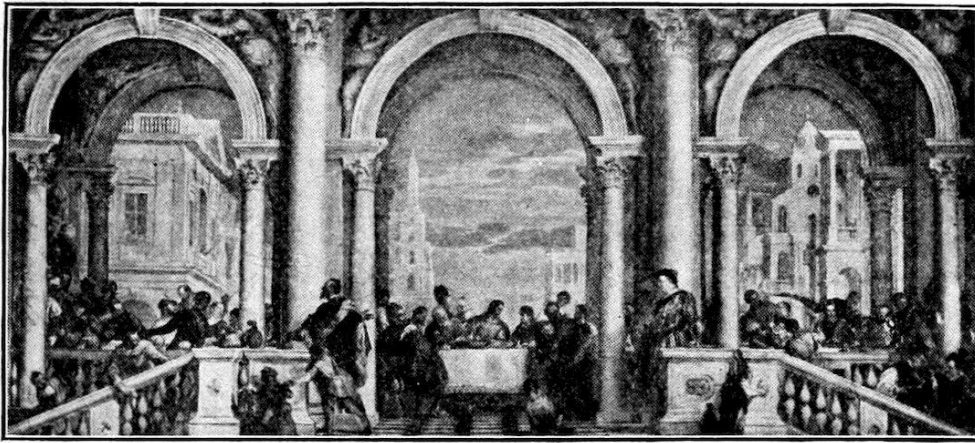


Рис. 301. Paolo Veronese. Пир в Доме Левия.—Венеция.

Из четырех великих праздников, нарисованных Паоло Веронезе, "Свадьба в Кане в Лувре", написанная в 1563 году, является самой ранней и впечатляющей. Он бесконечно возвышается над мраморной мостовой, и люди ярусом за ярусом цепляются за колонны и выглядывают с балконов. Можно насчитать не менее двухсот пятидесяти голов. Здесь царит атмосфера публичного банкета, и повсюду необычайное богатство столовых принадлежностей и костюмов. Тема не вызывала особых религиозных эмоций. Само чудо - праздничное. И все же Веронезе отличил этот праздник от других сложнейшей системой направляющих линий, которые всегда приводят взгляд к кроткому лику Христа в центре. Он буквально доминирует над всем этим оживлением и великолепием. В трио музыкантов на переднем плане Веронезе дал нам ценный намек на ту роль, которую музыка играла в жизни всех венецианских артистов. Сам Паоло играет на альте, Тинторетто - на виолончели, а Тициан - на басу. Что примечательно в великом полотне, так это его единство. Залитый ровным прохладным светом, глаз воспринимает его с первого взгляда; нет сбивающих с толку или отвлекающих акцентов; все это благородно успокаивает.

В 1569 году Веронезе был в Риме. Возможно, мы увидим некоторое влияние Микеланджело на фресках виллы Барбаро в Мазере. Здесь представлены единственные обнаженные натуры Веронезе, обладающие настоящим атлетизмом, и все оформление выдержано в более позитивном и жизнерадостном духе, чем обычно в безмятежном стиле Веронезе. Работая в загородном доме для либеральных и близких по духу людей, Даниэле Барбаро сам был заслуженным архитектором, Веронезе излучает что-то от того профессионального достоинства, которое иногда бывает чрезмерным в его официальной работе.



Рис. 302. Paolo Veronese. Свадьба святой Екатерины. — *Санта-Катерина*.

Среди его многочисленных алтарных произведений "Женитьба святой Екатерины", рисунок [302](#), в одноименной венецианской церкви, пожалуй, самая изящная. Женщины очаровательны — оранжерейные цветы, невероятные по осанке, оттенку и нежному поверхностному цветению. Они не слишком индивидуальные, их очарование носит социальный характер. Но они очень нежны, разумно не осознают собственной красоты и совершенно незабываемо прелестны. Нужен был замечательный глаз, чтобы увидеть их одновременно такими простыми и такими царственными.

Последние двенадцать лет своей жизни Веронезе постоянно работал во дворце герцогов и прилегающих к нему общественных зданиях. Он свободно нанимал помощников, и эта работа сопряжена со сложными критическими проблемами. Работа неровная. В мифологии он опровергает надежды, основанные на фресках в Мазере, где казалось, что он тоже может достичь олимпийского настроения. Этого, к сожалению, не хватает в хойденской группе, которая разыгрывает Европу и Быка, рисунок [303](#), во Дворце герцогов. Почему эти грузные венецианские девушки рискуют своими шкурами, юбками и голенями рядом с морем и быком? Плоская прозаичность чувства, или, скорее, отсутствие какого-либо реального чувства, заставляет забыть о великолепии картины. Таков же эффект великолепно нарисованных Венеры и Марса в Нью-Йорке и большинства мифологий. Мы имеем дело с чистой прозой, причем не очень искренней.



Рис. 303. Paolo Veronese. Изнасилование Европы.—Герцогский дворец.

Однако, когда тему можно почерпнуть из повседневной Венеции, Веронезе потрясающе хорош. Снова и снова, глядя на потолки Герцогского дворца, замираешь от таких великолепных видений, как Венеция как Правосудие, Цифра [304](#), Венеция как Королева Мира. При всем своем современном качестве, он приобретает странную потусторонность. Это как если бы кто-то посмотрел на великолепную Венецию через увеличительное стекло, которое облагородило формы и значительно усилило цвета. Вы чувствуете, как Веронезе любил все это и как мало его заботило что-либо, кроме великолепия, достоинства и процветания приемного города. Он дает нам представление о Венеции в период ее расцвета в эпоху Возрождения, подобно тому как Карпаччо придал умирающее сияние ее средневековому поместью. С точки зрения суждений, стиля и тонкого мастерства Веронезе невозможно переоценить. Его следует рассматривать скорее как великого живописца в более узком смысле, чем как выдающегося художника. Когда он умер в 1588 году, ему было всего пятьдесят лет, он оставил очень солидное наследство.



Рис. 304. Paolo Veronese. В Венеции правят Сила и Правосудие. Потолочная панель.—Герцогский дворец.

В целом именно его умеренная и рассудительная роскошь вдохновляла художников следующего столетия. Хорошо, что они искали его достойных подражания достоинств, а не страсти Тициана и Тинторетто. Во многом благодаря Веронезе венецианское искусство не претерпело такого резкого упадка, какой постиг Флоренцию и Рим. Декоративных традиций Веронезе было достаточно, чтобы питать Пьяцетту и Тьеполо полтора столетия после его смерти.



Рис. 305. Г.-Б. Тьеполо. Время раскрывать правду.—Вилла Бирон, Виченца.

Для Джованни Баттисты Тьеполо ¹⁸⁶¹ (1695-1770) по силе и плодovitости не уступает никому из его предшественников эпохи Возрождения. Никогда не было более отважного рисовальщика или более великолепного колориста. Такие украшения, как Скуола дель Кармине и дворец Лаба, мало уступают Веронезе в пышности, но в то же время

демонстрируют смелость мазка и окраски, которой не хватало Веронезе. Таким образом, трагические сцены Страстей Христовых в Сан-Луиджи обладают интенсивностью Тинторетто, хотя и лишены чего-то от его благородства. В потолочных украшениях Тьеполо, рис. [305](#), мы видим самые свободные фантазии барокко, его обычное буйство мерцающих облаков и парящих жемчужных фигур, повторенных с легкостью, дерзостью и размахом, которых само барокко никогда не достигало, за исключением его великого инициатора Корреджо. Такие способности, как у Тьеполо, вскоре снискали ему международное покровительство. Он писал в Австрии и умер в Мадриде. Вместе с ним исчезло величие венецианской школы. Лишь оттенок маскарада и эксгибиционизма ставит его ниже своего постоянного образца, Паоло Веронезе.



Рис. 306. Antonio Canale. Остров Сан-Микеле.—*Королевские коллекции, Виндзор.*

Действительно, простота, которая является самым непреходящим очарованием любого искусства, больше ощущается у второстепенных венецианцев времен Тьеполо, таких как Антонио Каналэ, прозванный Каналетто, рис. [306](#), который написал освещенную панораму венецианской лагуны и каналов с пылкой точностью возрожденного джентиле Беллини. Франческо Гварди^[82] (1712-1765), ученик Каналетто, более свободной кистью и с фантазией рисует зрелище Венеции, рис. [307](#), ее балы, променады и водные представления, с чувственностью карпаччо. Но юношеский мир Карпаччо больше не существует для рисования. Романтика уступила место случайным любовным интригам, чувствам для демонстрации. Но среди сумятицы утонченного веселья все еще четко вырисовываются на фоне небес бледные купола и колокольни более древней и прекрасной Венеции. Гварди, пожалуй, лучше всего проявил себя в многочисленных крошечных набросках маслом, изображающих отдаленные и уединенные роции и руины лагуны. Здесь мы имеем счастье разбитого цвета и тонкости наблюдения, точные обозначения мимолетных эффектов света, которые все еще могут послужить уроками для самых современных пейзажистов.

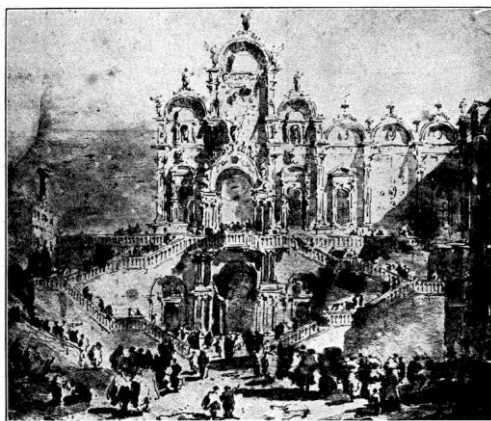


Рис. 307. Francesco Guardi. Scuola di San Marco. Рисование пером. —*Колледж Ламперти, Милан.*

В Пьетро Лонги (1702-1762) Венеция превратилась в сочувствующего летописца своих светских удовольствий, рис. 308. Мир его тонких и остроумных маленьких полотен - это мир карточной вечеринки, официального приема, суеты и церемонии распутства, магазина, музыкального вечера, бала-маскарада. Только Холланд так правдиво и сочувственно описала свои мелкие похождения, и на данный момент только Хогарт в Англии и Шарден во Франции делали это с равными способностями.

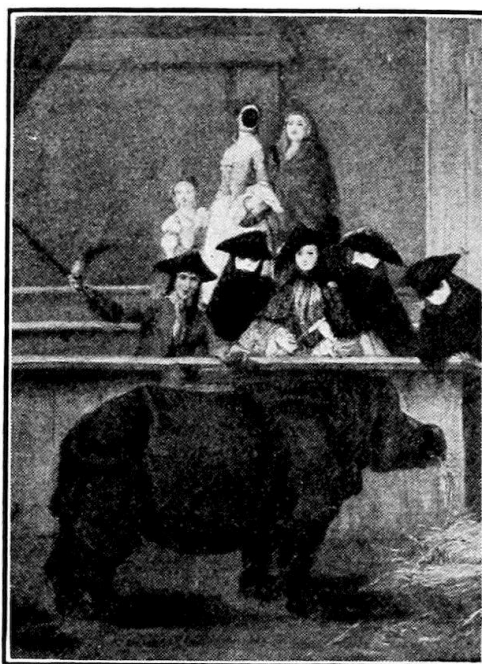


Рис. 308. Pietro Longhi. Люди в масках в зоопарке. —*Лондон.*

Ничто так не демонстрирует слегка анахроничный характер величия Тьеполо, как изысканные лонги. Венецианское воображение, так сказать, замкнулось в себе, отказавшись в пользу индивидуальных удовольствий от старого представления о коллективном великолепии. Венеция больше не ужинает на открытом воздухе с Веронезе, она кокетливо потягивает кофе с Лонги. Если она и утратила благородство, то, по крайней мере, сохранила искренность и вкус. Ее всегда интересовала скорее внешность, чем идеалы или интерпретации. Но со времен греков ни одна другая нация не рассматривала внешность с такой благородной искренностью. Она до конца придерживалась хорошей

живописной привычки позволять внешнему виду объясняться самому. Таким образом, если Тициан будет стоять рядом с фидийским мрамором, то Тьеполо будет стоять рядом с александрийским шедевром, в то время как изящная красавица Пьетро Лонги не должна испытывать смущения перед статуэткой из Танагры. Время мягко течет над городом, художественные цели которого столь же ограничены, как и ее вкус, несомненно. Венеция всегда была милостива в своем величии, и милостивой она оставалась даже после того, как перестала быть величественной.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ VIII

УСПЕНИЕ ТИЦИАНА - НАЧАЛО ВЕЛИКОГО ВЕНЕЦИАНСКОГО СТИЛЯ

Современники Тициана прекрасно понимали, что Успение Пресвятой Богородицы (1518) положило начало Великому стилю в Венеции и что это изменение было революционным. Критик Лодовико Дольче пишет в своем *Dialogo della Pittura*, Флоренция, 1735, стр. 286 f. вкладывая слова в уста Аретино:

“Спустя не так уж много времени [после фресок Фондако, 1508 г.] ему поручили написать большое панно для главного алтаря братьев Минор; где Тициан, еще молодой, написал маслом Деву Марию, которая возносится на небеса среди множества ангелов, сопровождающих ее, а над ней он изобразил Бога-Отца в окружении двух ангелов. Действительно, кажется, что она встает с лицом, полным смирения, и ее мантия легко развевается. Внизу изображены ученики, которые в различных позах проявляют радость и изумление, и в основном они больше, чем натура, и, несомненно, в этой картине заключено величие и ужас Микеланджело, приятность и изящество Рафаэля, с присущим природе колоритом, и, более того, это была первая публичная работа, которую он написал маслом; и он сделал ее за очень короткое время и молодым”.

“Вслед за этим глупые художники и вульгарное стадо, которые до тех пор не видели ничего, кроме холодных и мертвых работ Джованни Беллини, Джентиле и [Альвизе] Виварини (поскольку Джорджоне, работавший маслом, еще не имел никакой публичной работы и по большей части не создавал ничего, кроме полумифов и портретов), лишенных движения и рельефа, очень плохо отзывались об этой картине. Впоследствии, когда зависть остыла и у людей немного открылись глаза на истину, люди начали поражаться новой манере, открытой в Венеции Тицианом; и с тех пор все художники старались подражать ему; но, сбившись со своего пути, пришли в замешательство. И, конечно, должно казаться чудом, что Тициан, не видевший в то время древностей Рима, которые были светом для всех хороших художников, исключительно с той маленькой искоркой, которую он обнаружил в работах Джорджоне, увидел и воспринял идею совершенной живописи”.

Общая критическая справедливость этого утверждения должна оправдывать его многочисленные преувеличения и фактические ошибки.

АУРЕЛИО ЛУИНИ ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ ТИЦИАНА

“Аурелио Луини превосходно разбирался в этом искусстве [пейзажа], с которым однажды случилось, что, посетив Тициана и спросив его мнение о заднем плане деревьев, помимо многих доводов, которые он услышал от него о том, как заставить листву искриться на заднем плане, он увидел один из его [Тициана] замечательных пейзажей, который был у него дома, который, спокойно посмотрев, Аурелио подумал, что он замазан, но потом, отойдя на расстояние, ему показалось, что в нем ослепительно сияет солнце, заставляя дорожки отступать с одной и той стороны; так что этот Аурелио должен был сказать, что он никогда в мире не видел более редкой вещи в виде пейзажей”.

Lomazzo, *Trattato*, Milan, 1584, p. 474, 5.

О ПРЕКРАСНОЙ ПРИРОДЕ И АНТИЧНОСТИ

Идея Возрождения о том, что Природа должна быть облагорожена и исправлена Античностью, четко сформулирована Дольче, опять же под именем Аретино, *Dialogo*, стр. 190.

Затем следует выбрать наиболее совершенную форму, частично подражая природе.... И частично следует подражать прекрасным мраморным и бронзовым фигурам древних мастеров. Тот, кто таким образом вкусит и в полной мере овладеет изумительным совершенством, сможет с уверенностью исправить многие недостатки природы и сделать свои картины заслуживающими внимания и благодарности всех. Поскольку древние вещи содержат в себе все совершенство искусства и могут быть образцами всей красоты”.

Это одно из самых ранних полных изложений понятия *прекрасной природы* античного как нормативного. Догма сохраняется с неизменной строгостью вплоть до сэра Джошуа Рейнольдса (см. Иллюстрацию к главе VI, стр. 316) и Жака Луи Давида.

ДЖОРДЖ ФРЕДЕРИК УОТТС О ГРЕЧЕСКОМ СХОДСТВЕ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

“Возрождение греческого языка и греческой литературы превратило затяжной отлив в волну, захлестнувшую цивилизованную Европу. На его сверкающем гребне венецианские художники особенно возвышались в обществе богов, богинь, нимф и сатиров. Они могли бы видеть небо, море и землю, населенные лучезарными существами; возможно, с некой полуверией, подобной той, которую мы разделяем с Лорелеями и феями, созданиями, которые каким-то образом легко сочетаются с верованиями и опытом. Во всяком случае, они могли бы увидеть, как Пан спускается по сверкающему берегу ручья, то крича смеющимся коричневым нимфам, шуршащим в камышах, и притворяясь испуганным, то изрыгая ливень звуков из своих свирелей, которые падали бы на уши, как яркость радужки над фонтаном падает на глаза.”...

“Может показаться странным, если я поставлю венецианскую школу и Тициана с его либеральной линией, которая, однако, ни в коем случае не лишена сдержанности, в более тесную связь с греческим искусством великого периода, чем более классические школы Тосканы и Рима. Предположим, кто-то попытался бы нарисовать реставрацию фронтонов Парфенона, можно было бы использовать фигуры Тициана, но никогда - работы Пуссена или, я думаю, даже Рафаэля или Микеланджело”.

“Несмотря на экстравагантные и даже абсурдные дефекты (ибо глаза великого художника больше не служили ему верой и правдой), когда Тициан ближе к концу своей жизни написал “Европу”... муза, вдохновившая Фидия, положила руку на плечо старика, и она вдохновила его на богатство объема, легкость линий и сияющее ощущение изобилия природы”.

Джордж Фредерик Уоттс, его жизнь и труды, Лондон и Нью-Йорк, Том II. III., стр. 251, 253, 254.

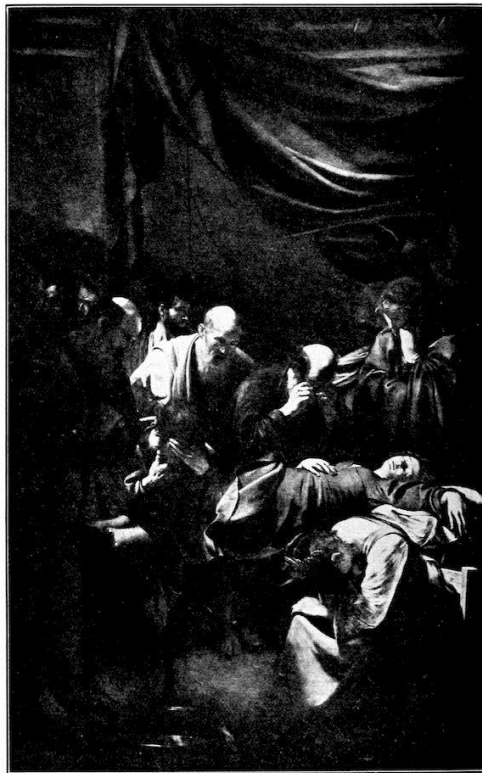


Рис. 309. Caravaggio. Смерть Пресвятой Девы.—*Лувр*.

ГЛАВА IX

РЕАЛИСТЫ И ЭКЛЕКТИКИ

Путаница после Рафаэля и Микеланджело—Джулио Романо—Караваджо и реалистический бунт—Сальватор Роза, романтический индивидуализм и живописность—Карраччи и эклектический идеал—Поздняя эклектика; Гвидо Рени—Доменикино—Закат итальянского величия—Влияние Италии на школы Франции, Фландрии и Испании.

Итальянская живопись внезапно пришла в упадок из-за отсутствия вкуса. Последователи Рафаэля и Микеланджело обладали удивительной силой и знаниями, но, кроме их собственного ума, им больше нечего было выразить. Таким образом, живопись стала просто искусством самоэксплуатации и демонстрации, делом сложных ракурсов, группировок и новых светотеневых конструкций. По крайней мере, так было в Риме и частично во Флоренции. В Венеции, Милане, Кремоне, Ферраре и в целом на Севере упадок был постепенным и благоприятным. Искреннее искусство второстепенного персонажа все еще создавалось. Но в художественном центре царил полный крах, и тем более катастрофический, что никто не осознавал, что наступил крах.

Поразительно обнаружить, что Вазари, несмотря на заслуженные насмешки, не сомневался в том, что он великий художник. Как он хвастается своими способностями! “Но что самое важное для этого искусства, так это то, что сегодня они сделали его настолько совершенным и таким легким для того, кто владеет дизайном, что если раньше картина создавалась одним из наших мастеров за шесть лет, то сегодня наши мастера делают шесть за один. И я являюсь надежным свидетелем этого как своими наблюдениями, так и своей работой. И сейчас можно увидеть гораздо больше совершенных и законченных картин, чем раньше было сделано выдающимися мастерами”. (Том IV, стр. 13.) Нет ничего более ужасающего, чем обнаружить, что Вазари во Флоренции и Ломбардии в Милане регулярно называют Джулио Романо, Полидоро и Матурино наряду с Рафаэлем и Микеланджело. Очевидно, старый, уверенный вкус эпохи Возрождения уступил место путанице.



Рис. 310. Giulio Romano. Битва за Трою. Fresco.—*Palazzo del Tè. Мантуя.*

Действительно, меценатство изменилось. Оно больше не спонтанное, а организованное. Теперь у нас есть академии, художественные школы, искусствоведы, выставки, археологи, торговцы картинами. Искусство больше не основывается на общепринятых идеях и широкой апробации, оно представляет собой игру между экспертами.

Перечислять последователей Микеланджело и Рафаэля и воздавать каждому должное порицание было бы никоим образом не выгодно. Джулио Романо может представлять их всех. Обладая необычайными способностями рисовальщика фигур и парадоксальным вкусом к мелкому декору, мы уже знаем его как вульгаризатора рисунков Рафаэля в строфе "Гелиодора" и "Горящего города". Позже (1524-46), избавленный от влияния Рафаэля, в Мантуе, он развивает грубый титанизм. Старый замок Гонзагас и Палаццо дель Тэ, рис. [310](#), утомительно полны сенсационных, а иногда и непристойных мифологий, которые выполнены с удивительной энергией и легкостью, но столь же беспокойны и лишены декора по дизайну, сколь и жгучи и лисьи по цвету. А неумеренности и непристойности нет даже оправдания в виде естественности, они холодно просчитаны и изучены. Таких талантливых флорентийских подражателей Микеланджело, как Понтормо и Бронзино, мы уже рассматривали. В Риме он оставил по крайней мере одного талантливого ученика, Даниэле да Вольтерру, к созданию шедевра которого "Отложение в монастыре Святой Троицы" в Риме, возможно, приложил руку сам мастер. Вместо того чтобы задерживаться на этих самодовольных эпигонах, нам лучше перейти к тем немногим более умным художникам, которые увидели, что что-то не так.

Микеланджело Америкки (1569-1608), названный по месту своего рождения в Ломбардии Караваджо, и Аннибале Карраччи из Болоньи - вот выдающиеся имена. Первый ожесточенно боролся с великим стилем во имя натурализма, второй пытался реинтегрировать его с помощью критического эклектизма. Их влияние доминирует с последнего десятилетия шестнадцатого века.

Караваджо ^[88] тщательно изучал импрессионистическую манеру позднего Тициана, но в конце концов выбрал резкую и решительную светотень с ограниченным освещением и холстом в основном черного цвета. Таким образом, его моделирование одновременно

жестокое и академичное. Его настоящая борьба была с благородством Рафаэля. Его святые взяты с улиц, и часто из сточных канав. Он любит характер превыше всего и хочет, чтобы он был пролетарским. В рамках выбранных им ограничений он сильный и искренний художник. Его шедевры - "Погребение" в Ватикане и "Смерть Богородицы" в Лувре, рисунок [309](#), вызвавший столько неодобрения, что его пришлось убрать с алтаря. Обе картины выводят тему из области легенд, делая ее решительной и современной. Обе, отвергая всякое величие фигур, сохраняют их традицию в композиции. Воплощением Караваджо является картина Петра, отрицающего своего владыку Ватикана. Рисунок [311](#). Это мощное исследование характера из "низкой жизни". Действительно, характер - это его лозунг. Можно обнаружить, что он экстравагантно преувеличен в его знаменитых сценах с пивной и азартными играми, революционном нововведении. Самый известный и один из лучших - The Card Players в Дрездене, цифра [312](#). Это символ любви художника к низменной жизни. Он убил своего человека на дуэли и умер сам, когда его выпустили из тюрьмы на августовское солнце.

Перед этим достойным концом он бежал в Неаполь, где в условиях коррупции испанского руководства его пролетарские идеалы стали повсеместно заразительными. Они были с энтузиазмом подхвачены валенсийцем Хосе Риберой, который с таким же пониманием характера и более искренним религиозным чувством передал эту манеру Севилье и, в конечном итоге, Веласкесу. Так Караваджо стал основателем современных реалистической и импрессионистской школ, предшественником Курбе и Мане. За исключением излишка слишком выразительных натуральных исследований, улыбающихся и плачущих философов, Рибера был настоящим и очень искусным художником. Не имея ничего общего с более ранним величественным стилем, он обладал изяществом простоты.



Рис. 311. Caravaggio. Святой Петр, отрекающийся от своего Господа. —Ватикан.

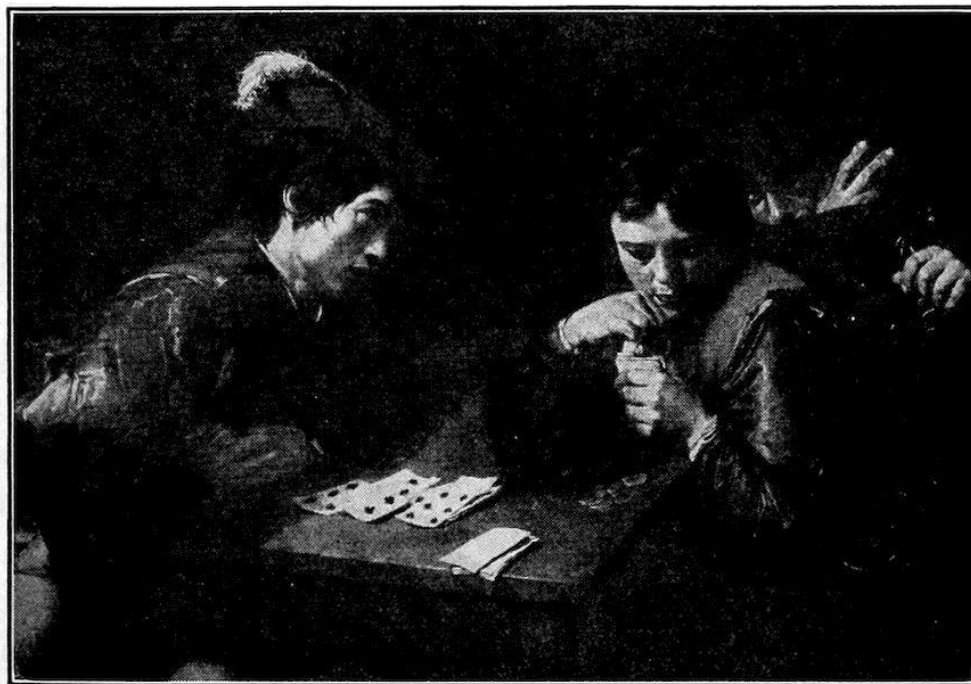


Рис. 312. Caravaggio. Карточные игроки.—Dresden.

И в Риме, и в Неаполе чванливый Караваджо имел огромный успех. Мы читали, что его головы принесли больше, чем композиции других мужчин. Он хвастался, что является величайшим художником всех времен, и в это часто верили. Из-за его смуглых тонов вся его школа получила название "Тенебристы". Его экспериментам в интерьере и искусственном освещении широко подражали, и в конечном итоге они снова перешли в современный импрессионизм. Его отказ от благородной формы в пользу того, что человек видит, и от декоративного цвета в пользу естественного был самым резким вызовом стилю Возрождения, и за пределами Италии, где благородная традиция только зарождалась, многое сделало для того, чтобы остановить ее распространение. С точки зрения современного искусства есть несколько более важных фигур. С точки зрения искусства в целом, у него есть свои серьезные ограничения. Самым разрушительным является его отказ от цивилизации, он смотрит на низменную жизнь не глазами отстраненного художника, а глазами хулигана. У него не хватило ума соответствовать своей собственной формуле. Аннибале Карраччи однажды смотрел "Юдифь" Караваджо и, когда его спросили мнение, заметил, что это "слишком естественно". Он говорил как поклонник величественного стиля. Современный реалист выступил бы с гораздо более радикальной критикой того, что Караваджо никогда не бывает достаточно естественным. На самом деле он не занимается тщательным изучением тонкостей естественного внешнего вида или реальных тонкостей освещения, а скорее заменяет старые величественные формулы новыми, более уродливыми и менее изученными своими собственными. По логике вещей, он должен был вместе с Риберой и Веласкесом заняться настоящим исследованием внешности. Но его логика была всего лишь логикой презрения, и это, несомненно, в какой-то степени компенсировало бы ему печальный и преждевременный конец, если бы он предвидел, что его биографы приписали бы ему гибель итальянской живописи.

Через Риберу влияние Караваджо переходит к неаполитанцу Сальваторе Роза (1615-1673). С большей живостью и лучшими красками Сальватор повторяет этюды персонажей и сцены в тавернах, также привнося пролетарское настроение в мифологию. Он рисовал картины настоящей свирепости. Он был вспыльчивым, тщеславным и капризным

человеком, гордившимся тем, что является таковым; презиравшим своих покровителей и буржуа вообще; сочинителем эпиграмм и сатир. Его специальность - зловещее и живописное, и он занимается этим с удовольствием и умением, рис. 313. Сальватор - настоящий первооткрыватель живописности, первый энтузиаст первозданных сторон природы. Точно так же он был одним из первых художников, изучавших эффекты — закаты, бури, туманы и кружащиеся облака. Он совершил экскурсию по Абрुццо, в равной степени наслаждаясь его скалами, бурными потоками, лесами и свирепыми бандитами. Его письма об этих странствиях являются одними из первых и наиболее важных документов современного культа природы. Он пишет: “Вы опечалили меня известием о том, что были в Гарфанье и радовались дикости этой страны, столь близкой моей натуре.... Простое напоминание об этом вызывает у меня слезы на глазах”. И снова он пишет с Адриатических Апеннин: “Я провел две недели в непрерывном путешествии, и поездка гораздо более странная и живописная, чем поездка во Флоренцию, вне всякого сравнения, поскольку здесь такое экстравагантное сочетание грубого и окультуренного, ровного и обрывистого, что ничего другого нельзя желать для услаждения глаз”.... “В Терни, в четырех милях от дороги, я увидел знаменитый водопад Велино, который прельщает и завладевает самыми ненасытными умами из-за своей ужасающей красоты. Увидеть реку, которая на полмили низвергается прямо с горы и так же высоко вздымает свою пену!” Большая часть бурного и энергичного характера таких сцен передана в лучших пейзажах Сальватора, рис. 314. В их возрасте они вызывали мало поклонников. Но эти леса, каскады, вечерние морские порты и разрушенные места были свободно куплены англичанами, ими восхищались, и они сыграли свою роль в возникновении литературного энтузиазма по отношению к дикой природе в восемнадцатом веке.



Рис. 313. Сальватор Роза. Пейзаж с фигурами.—*Питти*.

Сальватор признает свой “экстравагантный гений”, им движет жажда новизны, он современен и романтичен. При этом он был человеком со способностями и вкусом, непредубежденным в понимании совершенно чуждых достоинств. “Здесь мы уважаем господина Пуссена, - пишет он в октябре 1665 года, - больше, чем кого-либо другого в мире”.

Пуссен никогда не смог бы ответить на комплимент. Он одобрил Рафаэля, Карраччи и Доменикино. Действительно, главной славой болонских эклектиков было то, что их критического метода оказалось достаточно, чтобы воспитать такой классический дух, как у Пуссена, и таким образом установить академическую традицию в Северной Европе.



Рис. 314. Сальватор Роза. Пейзаж.—*Питти*.

Хотя эклектическое движение по праву ассоциируется с двоюродными братьями Лодовико и Аннибале Карраччи,^[90] оно несколько предшествует им. Толчок пришел из Фландрии благодаря художнику из Антверпена Денису Калверту, который приехал в Болонью в конце шестнадцатого века и основал художественную школу. Как и все более образованные фламандцы, он олицетворял глубокую ностальгию по величию эпохи Возрождения, а также определенную отстраненность от конкретных итальянских художников, воплотивших идеал *грандеццы*. Такой человек волей-неволей является эклектиком, широко изучающим методы своих великих предшественников и стремящимся ассимилировать в своем собственном искусстве их различные совершенства. Кроме того, методы сравнительного изучения, которые раньше были чрезвычайно сложными, если не невозможными, теперь стали простыми. Были доступны слепки с античного мрамора, довольно точные гравюры были под рукой у всех великих художников. Примечательно, что оба Карраччи были репродуктивными граверами. Денис Калверт не был гением, но расчетливым и проницательным художником, который максимально использовал скромный дар. Его критический и ассимилятивный дух передался его лучшим ученикам. Их реформа, в отличие от реформы Караваджо, не была революционной, а основывалась на тщательном изучении великого стиля, перед которым они никогда не колебались.

Аннибале Карраччи воспитывался в почитании Рафаэля, чья прекрасная святая Цецилия находилась в Болонье. Венеция манила его, но Тинторетто дал ему отпор. Аннибале глубоко изучал Корреджо в Парме, откуда он пишет, что Рафаэль теперь

кажется ему деревянным по сравнению с ним. Теперь он пустился в невозможный поиск сочетания строгого величия римской школы, очарования венецианского колорита и эмоциональной нестабильности Корреджо. Таким образом, это была попытка восстановить великий стиль во многом во имя одного из его главных разрушителей, и как таковая она с самого начала была обречена на провал. И все же это была попытка, продиктованная временем, и неизбежный выбор любого высшего духа, желавшего возродить традицию Возрождения.

Это был момент католической реакции и стремления нового ордена иезуитов восстановить пошатнувшуюся Церковь на основе убеждений. Церковь, в значительной степени лишенная авторитета, теперь должна быть популярной или погибнуть. Он мудро выбрал популярность, переняв захватывающие новинки архитектуры барокко, позаимствовав у оперы ее напыщенные хоровые интонации, повсюду подчеркивая нотки очарования, удивления и эмоций. Таким образом, умеренность и аскетизм, лежащие в основе стиля Ренессанса, были запрещены эклектикам, и они главным образом отличались от соперничавших натуралистов тем, что предпочитали делать свои сенсации настолько пристойными, насколько позволяли обстоятельства. Такова социальная подоплека реформы Карраччи, и они заслуживают величайшей похвалы за то, что достигли столь многого при таких ограничениях.



Рис. 315. Ludovico Carracci. Предположение.—*Bologna*.



Рис. 316. Annibale Carracci. Мадонна во славе.—Болонья.

Агостино (1568-1602) был мозгом семьи, придворным, ученым, светским человеком. Аннибале (1560-1609) был нервным человеком — угрюмым, застенчивым, одиноким, с титаническими амбициями в маленьком и невзрачном теле. Его двоюродный брат, Лодовико (1555-1619), был, возможно, лучшим художником из трех, хотя бы потому, что он меньше старался и откровенно следовал сентиментализму, не слишком заботясь о величии.

Лодовико, рис. 315, и Аннибале, рис. 316, обогатили болонские церкви великолепными анимированными алтарными произведениями, которые приводили в восторг их современников и сегодня кажутся более чем немного растроганными. Но это просто потому, что мы больше не разделяем то, что было совершенно искренним способом проявления религиозных чувств. Они основали Академию, в которой античность, обнаженная натура и конкурсная композиция были основными предметами обучения, совсем как сегодня во французских и британских государственных художественных школах. Во дворцах Болоньи Карраччи изобразили на фресках великие мифологические серии, консультируясь с Гомером, Вергилием, Овидием и Аполлоном Родосским. В основном им предстояло делать фриз, и они во многом черпали вдохновение у Корреджо, умеряя его живость чем-то вроде более тяжелой энергии римского стиля.

В 1585 году Карраччи основали свою Академию. Вскоре она была переполнена. Агостино, учтивый и образованный человек, оказал ведущее влияние, будучи лектором, а также мастером рисования. Эвен, Аннибале, обычно сдержанный и трудный человек, как говорят, был приветлив и помогал своим ученикам.

Изучая его картины, чувствуешь, что ему помешали в его истинном развитии. Он был не только большим реалистом, рисуя сцены из таверны, рис. 317, по примеру Караваджо, но и прилежным и очаровательным пейзажистом, рис. 318. Его трезво окрашенные и изящно составленные пейзажи оказали большое влияние на Пуссена. Приключения Аннибале в большом стиле, хотя и были дерзкими и им громко аплодировали, на самом деле нанесли некоторый ущерб его скромному и чувствительному духу. У него был наименее академический темперамент, какой только можно себе представить, и

окончательная катастрофическая ссора с его выдающимся ученым братом Агостино была неизбежна.



Рис. 317. Annibale Carracci. Пожиратель Бобов.—Принц Колонна, Рим.



Рис. 318. Annibale Carracci. Перелет в Египет.—Дориа, Рим.

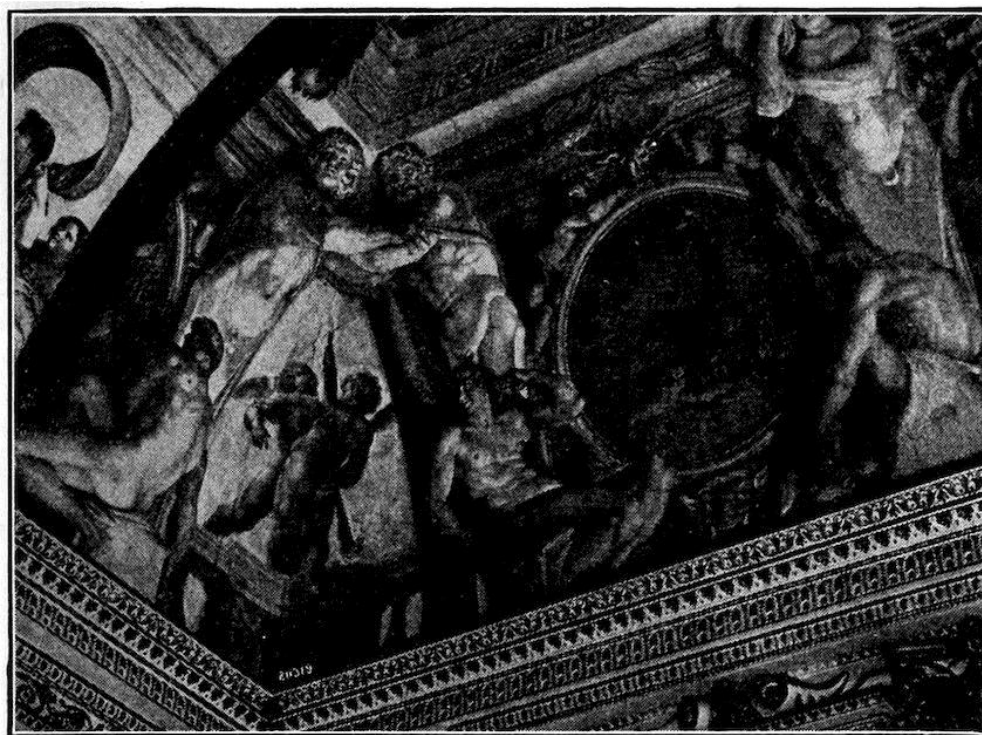


Рис. 319. Annibale Carracci. Деталь потолка.—Дворец Фарнезе, Рим.

Аннибале и Агостино были вызваны в Рим в 1595 году для росписи дворца кардинала Одоардо Фарнезе. Аннибале было тридцать пять лет, Агостино на несколько лет моложе. Оба получили все возможные почести в Болонье, и в Вечный город они попали в удачный момент. Любимыми декораторами были обычные талантливые люди, Таддео Цуккарро и Кавалер д'Арпино. Удивительный и волнующий гений Караваджо уже заявил о себе, но он не был художником-фресковедом. После предварительной серии мифологем в прибрежном казино Палаццо Фарнезе Аннибале в 1597 году обратился к оформлению большого зала. Это было высокое, похожее на туннель помещение огнеупорных пропорций. Темой должна была стать любовь богов. Но огромные пространства, в которых представлены Вакх и Ариадна, Суд Париса, Полифем и Галатея, Кефал и Аврора, Герой и Леандр, среди прочих сюжетов, по сути уступают общему плану и второстепенному оформлению. Аннибале, который, несмотря на утверждения современников об обратном, контролировал все, взял в качестве своего мотива архитектурный каркас, который Микеланджело спроектировал для Сикстинской Капеллы, с его множеством декоративных обнаженных фигур. Взгляд скользит мимо тяжелых расписных карнизов, рис. [319](#), к густо раскрашенным скульптурам, а за ними — еще больше обнаженных натур естественных оттенков, которым вторят обнаженные натуры в лепных рельефах на стенах. Вместо относительной плоскости Микеланджело и его предшественников мы имеем постоянную комковатость, которая, будучи теоретически безвкусной, на самом деле насыщенная, сытная и даже легкая. Только экстраординарные способности могли сохранить хоть какое-то единство в этой своевольной и экстравагантной сложности, рис. [320](#). Но единство там есть и связанное выражение настроения одновременно помпезного и праздничного.

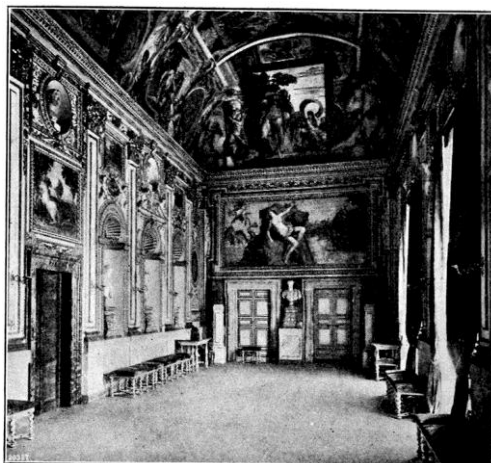


Рис. 320. Аннибале Карраччи и его помощники. Большой зал дворца Фарнезе.—Рим.

Картины, как мы уже отмечали, по-видимому, значат меньше, чем их границы. Когда мы рассматриваем любовные сцены, мы находим их одновременно грубыми и манерными. Внешне они похожи на Джулио Романо в Мантуе, но без его самодовольной жестокости. В этой степени они неполноценны, и действительно, стремление быть одновременно величественными, грациозными и страстными слишком очевидно во всей живописной части. Тем не менее, в целом украшение, кажется, едва ли уступает по мощи, изобретательности и ритмической полноте таким древним шедеврам родственного вдохновения, как пергамский фриз. На данный момент украшение получило восторженную оценку, спустя три четверти века оно научило Шарля Лебрена тому, как украшать Лувр и Версальский дворец, и даже сегодня поклонник фонтанов Рима и его церквей в стиле барокко должен признать, что Аннибале уловил самый дух своего времени с его избытком ученого тщеславия и нехваткой более простых и благородных страстей.



Рис. 321. Guido Reni. Мадонна с двумя святыми.

Для художника эта работа принесла только огорчение. Кардинал относился к нему со скупостью и личной злобой. Его раздражение на брата достигло взрывной точки. Агостино оставил его шататься под тяжестью неблагодарного задания, он впал в опасную меланхолию и в 1609 году умер в ужасе, оставив своих помощников Альбани и Доменикино заканчивать галерею.

Из последователей Карраччи наиболее важными являются Гвидо Рени^[321] (1575-1642) и Доменикино (1581-1641). В худшем случае Гвидо Рени - самый отталкивающий из сентименталов, в лучшем - реалист калибра самого Риберы. В его время не было более величественных стариков, чем он, лучше нарисованных или более полно реализованных как персонажи. Вы найдете их в лучшем виде в "Мадонне Святого Павла" в Берлине, или в "Непорочном Зачатии" в Петрограде, или в "Мадонне со святым Иеронимом" в Ватикане, рис. 321. Трудно совместить их с его изящными и дешево соблазнительными Магдалинами, Клеопатрами и Венерами. Что укрепляет его в его непоследовательности, так это тонкое и простое чувство композиции. Он ясен там, где его мастера, Карраччи, склонны к замешательству. Его вкус более последователен, чем его характер. В других условиях, отличных от академической Болоньи и папского Рима, он легко мог бы стать реалистом типа Сурбарана. Как бы то ни было, он предпринял обычный синтез величественного стиля с новой сентиментальностью. Вообще говоря, он недостаточно величествен и сентиментален, но поверхностен в обоих отношениях. И все же его осмотрительность спасает его в таких работах, как потолок виллы Роспильози (1615) и в высшей степени элегантный Святой Михаил, рисунок 323, из Капучино. Мне нравится Полярное сияние, цифра 322, нет, мне очень нравится эта сторона идолопоклонства, по той же причине, по которой мне нравятся строки Киплинга

"И рассвет наступает подобно раскату грома

"Внешний Китай" пересекает залив".

И фреска, и стихи имеют одинаковые пронзительные и очевидные, но волнующие интонации, оба доводят лиризм до грани напыщенности, не позволяя ему перейти грань.



Рис. 322. Guido Reni. Аврора. Фреска на потолке.—Казино Роспильози, Рим.



Рис. 323. Guido Reni. Святой Михаил.—Капучини, Рим.



Рис. 324. Доменикино. Последнее причастие святого Иеронима.—Ватикан.

Доменико Дзампъери, по имени Доменикино,^[92] (1581-1641) - гораздо более серьезная фигура. Лучше всего мы видим его не в сентиментальных сивиллах, которых он умножил, и даже не в продуманной эмоциональности его самого знаменитого алтарного произведения "Последнее причастие святого Иеронима" в Ватикане, рис. 324, а, скорее, в таких украшениях, как в церкви Сан-Андреа делла Валле и в монастырской церкви Гротта Феррата. Здесь мы находим тяжелый и простой акцент, большую ясность как построения фигуры, так и композиции. За его личную неловкость, терпение и квиетизм товарищи насмешливо называли его Быком. Потребовался характер, чтобы сыграть быка среди лихорадочной жизнерадостности католической реакции. Его серьезность проявляется также в цвете его лица. Он отказывается от старых декоративных условностей эпохи Возрождения и работает в оливковых и серебристых тонах, которые обобщающим образом подчеркивают прохладу и свежесть природы. Прежде всего, он не поверхностен, как большинство его современников, а прилежен, медлителен и тактичен. Временами он поддается преобладающей сентиментальности, но обычно он одновременно спонтанен и сдержан. Он редко настаивает, но откровенно позволяет увидеть картину. Все эти качества проявляются в скромно-хойденском шедевре "Диана и ее нимфы" в галерее Боргезе, рисунок 325. Он совершенно очаровывает своим элементом неожиданности, своей мужественной целомудренностью, своим очаровательным сочетанием гибких девичьих тел среди зелени под серым небом. Это незатронутое настроение в мифологии редко удастся уловить вновь. Мы видим его в "Маленькой Диане" Вермеера в Гааге и, только вчера, в "Навсикае" Люсьена Симона. Такие качества, как ясность ума, сдержанность и простое благородство, сделали Доменикино естественным образцом для Николя Пуссена. Мы можем проследить влияние шедевров Пуссена, и если бы Франция была достаточно мудра, чтобы понять своего величайшего художника, ее академические традиции, которые пропагандировались именем Пуссена, могли бы развиваться гораздо более плодотворно, чем это было на самом деле.

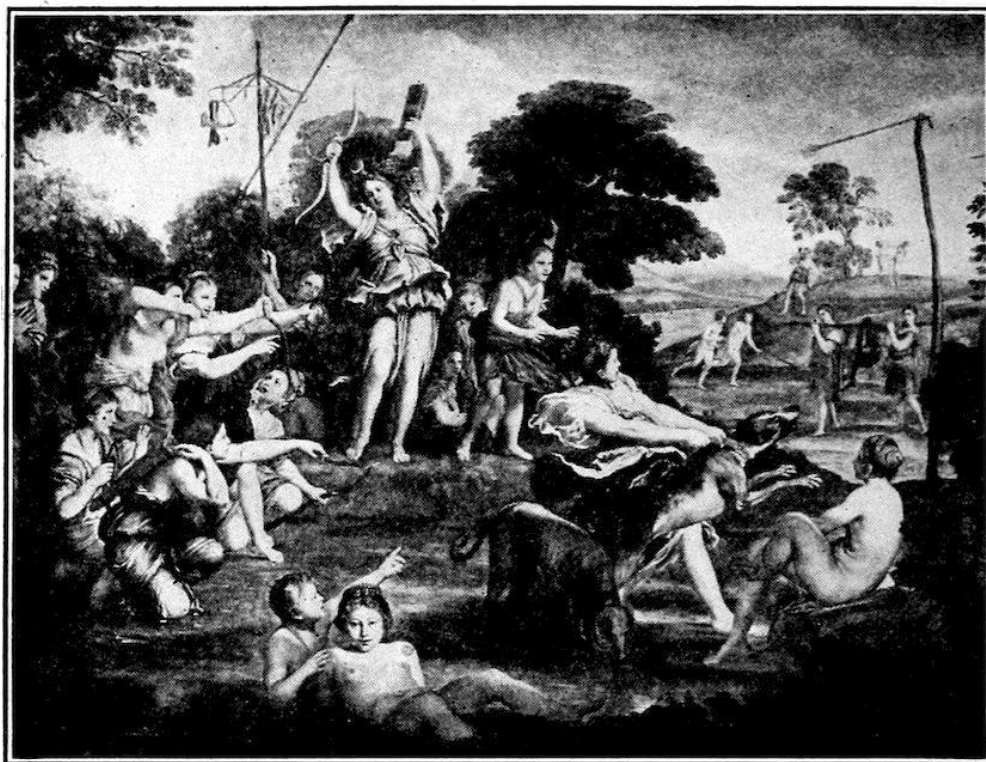


Рис. 325. Доменикино. Диана и ее нимфы.—Боргезе, Рим.

Злой рок в конце концов привел Доменикино в Неаполь. Там он обнаружил, что местные художники-хулиганы объединились против каждого иностранца, и, в частности, он столкнулся с систематической враждебностью свирепого испанца Риберы. Открытый терроризм чередовался с мелкими преследованиями. Они испортили его работу и испортили материалы. Вскоре они сломили его тонкий и робкий дух, даже настроили его против жены, с которой он жил в условиях идеальной привязанности. Сегодня остается неясным, умер ли он от расшатанных нервов или действительно был отравлен. Предположительно, варвары-неаполитанцы поступили бы примерно так же с любым приезжим художником, но, несомненно, они чуть жестче закрутили гайку с мягким идеалистом, который привнес в их реалистическое рагу некоторый отблеск квиетического достоинства Монтаньи или Чимы.

При всех оговорках можно сказать, что эклектики честно выполнили свою работу по исправлению беспорядка позднего Возрождения и восстановлению чего-то от старого этикета. Они сделали возможным возрождение большого стиля в Риме в восемнадцатом веке Карло Мараттой и Рафаэлем Менгсом. Эклектика была мостом, по которому классическая манера перешла в Западную Европу, незаменимым звеном в цепи великой эллинистической традиции. Этого должно быть достаточно, чтобы сохранить о них память, если не сказать безоговорочную.

Наш обзор конца шестнадцатого и начала семнадцатого веков в Италии достигнет своей цели, если убедит читателя в том, что это не было временем застоя. Мы скорее имеем дело с деятельностью по исследованию и реконструкции, которая слишком беспокойна и разнообразна. Интеллектуальная мощь итальянских художников не сильно уменьшилась по сравнению с эпохой Возрождения. Италия все еще была способна дать ориентиры, которые с тех пор направляли живопись повсюду. Чего не хватало, так это не энергии, а терпения, размышлений и вкуса. Итальянский художник, прежде всего, считал себя быстрым и решительным исполнителем и больше не знал, как питать свой дух как человека. Даже будучи исполнителями, реалисты и эклектики испытывали унижение,

обнаружив, что иностранцы превзошли их. Последовательно в семнадцатом веке Рибера, Рубенс, Ван Дейк, Веласкес, Клод Лоррен и Пуссен приезжали в Италию и долго там жили. В любом случае было очевидно, что иностранец превзошел всех местных художников в своей области. Традиционный авторитет итальянской живописи все еще сохранялся, но ее современная слава явно шла на убыль.

Но даже в период упадка Италия была достаточно сильна, чтобы передать свой факел в новые руки. От Тициана происходит витиеватый классицизм и аристократическая портретная живопись Рубенса и Ван Дейка, которые доминировали весь восемнадцатый век во Франции и Англии; через Караваджо и Рибера Италия сделала Веласкеса основателем наиболее характерных течений девятнадцатого века - реализма и импрессионизма; через Рафаэля, Карраччи и Доменикино она подпитала белое пламя классицизма Пуссена, которое так или иначе определило академическое развитие всей Западной Европы. Таким образом, итальянская живопись, вечно живая во вневременной области, где обитает слава Джотто, Мазаччо, Леонардо, Джорджоне, Рафаэля, Микеланджело, Тициана, также наиболее практически и реально жива в недавней и нынешней борьбе, неудачах и триумфах наших современных школ. Не понимая итальянской живописи, мы не можем понять нашу собственную живопись. И хотя современный мир вряд ли вернется к согласованности, основательности и изяществу великих мастеров готики и Возрождения, я уверен, что выхода из нашей нынешней неразберихи и непоследовательности не будет до тех пор, пока наши художники не научатся, по крайней мере, обращаться к тем великим итальянским предшественникам, которые жили на высотах, над которыми находится обитель творческого покоя человеческого духа.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ IX

ОБ ЭКЛЕКТИЧЕСКОМ ИДЕАЛЕ

Поучителен почти современный отчет о Карло Чезаре Мальвазии, "*Фельсина Питтриче*", Болонья, 1841, Том I. стр. 263.

“Лодовико ... был первым, кто поставил прочную опору для шатающейся картины и смог спасти ее от неминуемого повреждения и гибели. Он был тем, кто мужественно противостоял этому тщеславному времени, пришедшему на смену самому совершенному веку, и, освободив его от обычных бед тех ошибочных манер, которые осмеливались тиранить эту честную профессию, поднявшуюся так высоко, хотел не только вернуть ей былую силу, но и привести к состоянию еще более совершенному и возвышенному.... Взяв лучшее из всех лучших художников, мы видим, как он с легкостью, которой больше не пользовались и не ценили, формирует из них краткий компендиум, скорее драгоценный отрывок, за пределами которого любителям прилежания остается желать немногого большего. И соединив с рассудительностью Рафаэля интеллект Микеланджело и добавив к колориту Тициана ангельскую чистоту Корреджо, ему удалось сформировать из всех этих манер единую, которой нечему было завидовать в римских, флорентийских, венецианских и ломбардских манерах”.

Сонет, предположительно, без полных доказательств адресованный Аннибале Карраччи художнику Никколо д'Абате, дает еще более полный и правильный отчет об элементах, которые сочетались в стиле Карраччи. Я цитирую это из Rouchès, *La Peinture Bolonaise*, Париж, 1913, стр. 123, примечание 1.

“Чтобы стать хорошим художником, пусть у него будет

В готовой и нетерпеливой руке рисунок Рима,

Движение с затенением Венеции,

И величественный колорит Ломбардии.

Ужасная манера Микеланджело

И чистый и суверенный стиль Корреджио

И истинная симметрия Рафаэля,

Этикет и сущность Тибальди,

Изобретательность ученого Приматиччо

И немного изящества Пармиджанино.

Не без того, чтобы усердно проводить такие исследования

Пусть он поставит перед собой для подражания

Работы, которые оставил здесь наш Никколо.

КОНЕЦ

Примечания

ГЛАВА I.

1. Об алтаре как усыпальнице читайте в ученой и увлекательной книге Ирве Хирна *"Священное святилище"*, Лондон, 1912.

2. О византийском живописном стиле читайте в превосходном обзоре в *Художественном музее Фогга, Коллекции картин средневековья и Возрождения*, Гарвардский университет. Press, 1919, стр. 3-10; также более подробное изложение в книге О. М. Далтона *"Византийское искусство и археология"*, Оксфорд, 1911, главы V, VI, VII.

3. Чтобы узнать о влиянии святого Доминика, святого Фомы Аквинского и святого Франциска, прочтите соответствующие главы в книге Тейлора *"Средневековый разум"*; для святого Франциска - перевод Томаса Оки *"Маленькие цветы святого Франциска"* в "Библиотеке обывателя". Э. Гебхарт, *"Итальянская мистика"*, Париж, 1908.

4. Журнал *"Берлингтон"*, том. XXXII (1918), стр. 45-6. Г-н Беренсон в *"Рассенья д'Арте"*, *"Дедало"*, том II., (1921), часть V, превращает эту великолепную Мадонну в константинопольскую картину конца 12 века. Его, по общему признанию, незначительный аргумент не убеждает меня. Помимо атмосферы картины, форма деревянного трона характерна для Тосканы и второй половины 13 века.

Чимабуэ. Андреас Обер, *"Чимабуэ Фраге"*, Лейпциг, 1907, является стандартной работой. Различные взгляды на ранние фрески Верхней церкви в Ассизи хорошо изложены в книге Брауна и Рэнкина, *Краткая история*, стр. 54 и 57-59.

Неудачная попытка свести Чимабуэ к мифу была предпринята Лэнгтоном Дугласом в его издании *C. & S.*, том I., стр. 187-193. Конструктивная и общепринятая точка зрения принадлежит Оберу. Мой список немного отличается от его и таков:

Луврская мадонна, около 1275 года, Лувр.

Мадонна Тринита, около 1285 года, Уффици.

Фрески хора и трансептов Святого Франческо в Ассизи, за исключением, возможно, большого подъема на Крест, около 1296 года, Ассизи.

Мадонна со святым Франциском (фреска), после 1290 года, Ассизи, Нижняя церковь Сан-Франческо.

Мозаика святого Иоанна в апсиде Пизанского собора, 1301 год.

Попытка Вентури прикрепить к Чимабуэ некоторые из поздних новозаветных мозаик в своде Флорентийского баптистерия, см. *Storia*, т. V., стр. 229, правдоподобна, но не убедительна. Его атрибуция утраченных фресок в портике старого собора Святого Петра, известная по эскизным копиям, *Storia*, том V, стр. 195, не имеет прочной основы. Сохранились два фрагмента фрески, головы Петра и Павла, которые опубликованы Вильпертом, *Die Mosaiken &*, bd. I, рис. 144, и им правильно приписывается Каваллини или какому-нибудь римскому последователю.

Р. ван Марле в *Романе "Романский пейзаж"*, Страсбург, 1921, самым тщательным образом изучил все самые ранние фрески в Верхней церкви. В целом я согласен с его выводами, но не могу увидеть Каваллини в гораздо более талантливой работе Мастера Исаака. Дата 1296 года, которую Ван Марле нашел на хорах в Ассизи, позволяет с полной уверенностью утверждать, что все фрески в Верхней церкви были выполнены между 1293-5 и 1300 годами.

В *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Берлин, 1922, доктор О. Сирен проводит всесторонний обзор самых ранних художников Лукки, Пизы и Флоренции. Он пытается реконструировать работы Коппо ди Марковальдо, которого он считает оказавшим формирующее влияние на Чимабуэ. К обычному списку работ Чимабуэ доктор Сирен вместе с Обером добавляет великую Мадонну в Серви, Болонья; а также Мадонну в коллекции Верзокки, Милан; и необычайно прекрасное распятие в коллекции д'Эндекур, Лондон. Доктор Сирен также принимает для Чимабуэ триптих Христа, святого Петра и святого Иакова, который Беренсон впервые опубликовал в журнале *"Искусство в Америке"* за 1920 год. Из этих наслоений ни одно, кроме Распятия д'Эндекура, не кажется мне сколько-нибудь убедительным.

5. Последнее и наиболее полное обсуждение Пьетро Каваллини опубликовано Стэнли Лотропом в *"Воспоминаниях Американской академии в Риме"*, том. II, 1918. Я думаю, что он ошибается, видя Каваллини в Ассизи и Перудже. Ван Марле, обратите внимание выше, пролил дополнительный свет на преемственность римской школы.

6. С. & С. (Изд. Хаттон), т. I, pp. 194–5. Zimmermann (*Giotto &c.*, Leipzig, 1899), Н. Thode (*Franz von Assisi*, Berlin, 1904), and Fr. Германин (*Национальная итальянская галерея*, том V (1902), стр. 113) приписывает Истории Исаака и некоторые другие превосходные фрески верхнего ряда молодому Джотто. Они кажутся слишком совершенными и зрелыми для этого, и все они связаны с мозаиками Гаддо Гадди в Риме.

7. Giotto. Освальд Сирен, *Джотто и некоторые из его последователей*, Кембридж, Гарвардский университет. Press, 1917, в 2-х т., дает разумную хронологию и ценен иллюстрациями.

Роджер Э. Фрай, *Ежемесячный обзор*, том. I, стр. 126-151; Том. II, стр. 139-157; Т. III, стр. 96-121 - замечательный критический анализ стиля Джотто, но атрибуции и хронология часто сомнительны. Превосходно на фресках в Sta. Кроче. Эссе перепечатано в *"Видении и дизайне"*, Лондон, 1921.

Поразительные взгляды Дж. Б. Супино на хронологию Джотто, изложенные в *"Джотто"*, Флоренция, 1920, в 3-х томах, кажутся мне фантастическими.

Его общий заказ - аллегории Нижней церкви и алтаря Барончелли около 1300 года, фрески Арены 1305 года, серия Святого Франциска в Верхней церкви около 1310 года, капелла Перуцци около 1312 года и т.д.

Мой список был бы таким:

В начале Святого Франциска серии (второй-XVIII в.)	до	1300
мозаика из Санто-Стефано-Ротондо (полностью восстановлен)	около	1300
стигматизация Святого Франциска (Лувр)	„	„
Арена фрески	около	1305
Мадонна Оньисанти	„	„
францисканский аллегорий, нижняя церковь (дизайн)	„	1312-20
в Stefaneschi алтарь по частям (в части)	„	1320, возможно, ранее
в часовня Перуцци, Санта-Кроче -	после	1320
в Барди Церковь, „ „	о	1325
имя Успения Пресвятой Богородицы, в Берлине	„	1325
Мадонна, Анкона, Болонья (только дизайн)	„	1330
"Рай" в Барджелло	после	1330
часть Магдалины легенды есть	„	„
часть легенды Магдалины, нижняя церковь в Ассизи	„	„
Барончелли алтарь (только дизайн)	„	„

Небольшое панно из жизни Христа		
в Нью-Йорке, Фенуэй-корт, Бостон;	»	»
Мюнхен и Беренсон коллекции	»	»
Сеттиньяно (Боттега строительство)	»	»

8. Падре Анджелис, *Collis Paradisi*, 1704, I, стр. 33.

9. По поводу 28 историй святого Франциска нет единого мнения, за исключением того, что номера I и XXVI-VIII принадлежат "Мастеру Сесилии". Вентури видит Джотто только в более поздних историях. Я согласен с Беренсоном в том, что более грубые фрески II-XVIII веков, основанные на так называемой римской работе, описанной выше, показывают нам Джотто в начале его творчества. С различными точками зрения можно ознакомиться в работе Брауна и Рэнкина, *Краткая история*, стр. 48-9, 59, 61.

10. Алекс. Попытка Ромдала установить верхний ряд на много лет позже остальных представляется мне совершенно неубедительной. See *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, 1911, pp. 3-18.

11. Джон Рескин, *Утро во Флоренции*, *passim*.

12. *Последователи Джотто*. К Освальду Сирену, *Джотто и некоторым его последователям*, см. примечание 7, можно свободно обращаться за иллюстрациями и очень осторожно за атрибуцией.

13. Приписывание Пелео Баччи недавно обнаруженных фресок "Страсти" в Бадии Буффальмакко кажется обоснованным, *Боллеттино д'Арте*, V (1911), стр. 1-27. Доктор Сирен приписывает эти фрески Нардо ди Чоне и следует Вентури в отождествлении Буффальмакко с "Мастером Сесилии". *Журнал "Берлингтон"*, том. XXXVI, стр. 10. Гипотезе все еще не хватает прочной основы.

14. По Вазари испанская капелла была разделена между Таддео Гадди и Симоне Мартини. С. & С. обнаружила, что работа принадлежала Андреа да Флоренце, который в качестве документа подтверждает нарисованные истории С. Раньери в Пизе в 1377 году. Контракт, который доказывает, что этим Андреа был Андреа Бонаиути, действующий 1343-77 гг., был опубликован в *Arte e Storia*, Флоренция, февраль 1917 г., стр. 33. Здесь указана дата контракта на строительство Испанской часовни - 1365 год.

Очень сложное убранство Испанской часовни полностью описано в С. & С. (Хаттон), том I., стр. 309-312. В книге Вентури *"История итальянского искусства"* есть полезные литературные иллюстрации, том V., стр. 792-809. Рескин в *"Утре во Флоренции"* дает частичный анализ, который увлекателен с литературной точки зрения, но сильно переоценивает достоинства произведения.

ГЛАВА II.—СИЕНА

ОБЩИЕ РАБОТЫ:

Лэнгтон Дуглас. *История Сиены*. Нью-Йорк, 1902 год.

Фердинанд Шевилл. *Сиена, История средневековой коммуны*, Нью-Йорк, 1909.

Эдмунд Г. Гардинер. *История Сиены и Сан-Джеминьяно*, Лондон, 1902.

Уильям Хейвуд и Люси Олкотт. *Путеводитель по Сиене, история и искусство*, Лондон, 1903.

ЖИВОПИСЬ, ШКОЛА.

Emil Jacobsen. *Sienesische Meister des Trecento in der Gemälde Galerie zu Siena*, Strassburg, 1907; *Das Quattrocento in Siena*, Strassburg, 1908; *Sodoma und das Cinquecento in Siena*, Strassburg, 1910; all very valuable for illustrations.

Venturi, *Storia dell' Arte Italiana*, Vols. V и VII.

Бернард Беренсон, *Центральноитальянские художники эпохи Возрождения*, Нью-Йорк и Лондон, 1909.

К. Риччи, *"Публичный дворец Сиены и мост античного искусства Сенеze"*, Бергамо, 1904, предлагает хороший и недорогой обзор сиенского ремесла в целом.

СИЕНСКИЕ КАРТИНЫ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ. Обратитесь к иллюстрированным каталогам Музея Фогга в Гарварде и коллекции Джарвса в Йеле. Также много специальных статей в журнале *"Искусство в Америке"*, особенно серия в Vol. VIII-IX, Ф. Мейсон Перкинс, *Некоторые сиенские картины из американских коллекций*.

¹⁵. Тот факт, что Мадонна из Палаццо Пабблико была сильно перекрашена во времена Дуччо, вполне естественно, сбил Миланези и других критиков со следа. Но дата полностью подлинная (см. С. & С. [Douglas] Vol. I, стр. 162, примечание 1*; и Э. Якобсен, *"Дас Треченто"*, стр. 18). Последний пишет: "Подпись и дата подлинные. Нет никаких веских оснований сомневаться в них".

При ближайшем рассмотрении я убедился, что это так, и примерно полдюжины других панелей, стилистически связанных с этой Мадонной, похоже, относятся к первой половине 13 века.

¹⁶. Сирен, *Журнал "Берлингтон"*, XXXII (1918), стр. 45, приписывает эту панель Каваллини. Беренсон в *Dedalo*, объем. Второй, пои. в, выделяет его в Царьград в конце 12-го века. Ни одна из этих точек зрения даже не кажется мне правдоподобной.

¹⁷. *Duccio*. A. Lisini, *Notizie di Duccio* &c. Siena, 1898. Курт Вайгельт, *Дуччо ди Буонинсенья*, Лейпциг, 1911, стандартная монография, хорошо иллюстрированная.

¹⁸. Весь вопрос о мадонне Ручеллаи хорошо обсужден Дугласом в его издании С. & С., том I. Приложение к главе VI. Андреас Обер, *Чимабуэ*, стр. 138 и далее, и Курт Вайгельт, *Дуччо*, оба согласны с тем, что Мадонна Ручеллаи - это картина, заказанная контрактом 1285 года, следовательно, работы Дуччо. Помимо многих стилистических сходств с ранней "Мадонной Дуччо с францисканцами в Сиенской академии", изящно нарисованные босые ноги ангелов в "Мадонне Ручеллаи" составляют почти подпись величайшего художника Сиены. Х. Тоде и О. Сирен считают, что картина, созданная и начатая Дуччо, была закончена Чимабуэ, *Тосканский маляр*, стр. 308-9, и примечание 41 к последней странице. Гипотеза о том, что Чимабуэ оказал сильное влияние на Дуччо в этой работе, кажется более простой.

¹⁹. Контракт стоит частично процитировать из Г. Фонтана, *Из-за документов, отредактированных ригуарданти Чимабуэ*, Пиза, 1878; перепечатано в Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Вена, 1888. Бумаги были изъяты у бакалейщика, который собирался использовать их для обертывания.

“Какое изображение Величия Божественной и Благословенной Девы Марии, Апостолов и других святых должно быть выполнено в колоннах и в предделе и [основных] пространствах картины, должно быть использовано хорошее и чистое флориновое золото; другие изображения, которые должны быть выполнены на вышеупомянутой панели над колоннами в дарохранительницах, фронтонах и рамах, должны быть сделаны ... из хорошего позолоченного серебра”.

Картина, по-видимому, представляла собой полиптих из трех, пяти или семи панелей с колоннами и круглыми арками, с верхним порядком фронтонов и дарохранительниц. По-видимому, это была первая многолюдная мадонна в Majesty, и, вероятно, она послужила образцом для подражания Дуччо. Чимабуэ умер, не закончив ее, но поскольку в ноябре 1302 года он получил крупный взнос в размере 40 пизанских *лир*, он, по крайней мере, полностью нарисовал композицию на панели.

[20.](#) *Симона Мартини*. Смотрите стандартную работу Раймонда ван Марле, *Симоны Мартини*, Страсбург, 1920.

Между критиками существуют значительные разногласия в датировке этих фресок, и объективных доказательств этому нет. Ранняя дата, 1322-25 гг., предложенная Вентури и Ван Марле, подтверждается стилистическим характером работы. В нем отсутствуют каллиграфические линейные формулы, которыми изобилуют работы Симоны после 1330 года. Ранняя дата также согласуется с общей вероятностью хода событий в убранстве Нижней церкви в Ассизи.

[21.](#) Изд. Фрея. Берлин, 1886, стр. 42.

[22.](#) Контракт на этот алтарь переведен на иллюстрациях к главе II, стр. 106.

[23.](#) Вентури, том V, стр. 680-694, предлагает разумный компромиссный взгляд на авторство этой серии, приписывая самому Пьетро только Низложение, погребение, Стигматизацию святого Франциска и Мадонны со Святыми, приписывая большинство сюжетов помощнику. Доктор Эрнест Девальд в готовящейся к печати диссертации в Принстоне придерживается более скептического взгляда, чем Вентури, на присутствие Пьетро в Ассизи.

[24.](#) Однако “Мастер Сесилия”, действующий около 1300 года, умело справляется с такими пространственными проблемами. См. О. Сирен, *Журнал "Берлингтон"*, том. XXXIV, стр. 234, и XXXVI, стр. 4. и *Джотто*, листы 11-13, том II.

[25.](#) *Сассетта*. Бернارد Беренсон. *Художник францисканской легенды*, (Сассетта), Лондон и Нью-Йорк, 1909.

[26.](#) *Маттео ди Джованни*. У нас есть стандартная работа Г. Хартлауба “*Маттео да Сиена*”, Страсбург, 1910. Г-н Беренсон в “*Очерках по изучению сиенской живописи*”, Нью-Йорк, 1918, “Эссе о Коццарелли”, сделал полезные критические замечания по поводу списка картин, которые обычно приписывают Маттео.

[27.](#) *Содома*. Хобарт Каст, *Джованни Антонио Бацци*, обычно называемый “Содома”, Нью-Йорк, 1906.

ГЛАВА III. МАЗАЧЧО И НОВЫЙ РЕАЛИЗМ

Что касается общего вопроса о реалистах раннего Возрождения, то Кроу и Кавалькасель мало что добавили, но комментарий мистера Беренсона в "*Флорентийских художниках и центральноитальянских художниках эпохи Возрождения*" имеет высокую критическую ценность. Вазари интересен, но никогда не бывает более неточным, чем когда имеешь дело с этой группой. Как обычно, последняя собранная информация находится у Вентури. *История*, Том. VII, часть I, и в других местах.

[28.](#) Маттео Виллани, *История*, Флоренция, 1581, Библиотека. I, глава. iv, стр. 5-6.

[29.](#) Лоренцо Монако. Стандартная работа О. Сирена, *Дон Лоренцо Монако*, Страсбург, 1905.

[30.](#) *Fra Angelico*. Лэнгтон Дуглас. *Фра Анджелико*, Лондон и Нью-Йорк, 1900 год.

Vasari's *Life* Вазари достойна восхищения и в сущности правильна.

[31.](#) Мазолино-Мазаччо. Краткое изложение в С. & С. (Дуглас), том. IV; (Хаттон), том. II, обоснованно актуализирует противоречия. Последний обзор составлен доктором Ричардом Оффнером, *Искусство в Америке*, том. VIII, стр. 68-76, "Святой Иероним" Мазолино. Доктор Оффнер в *Дедало*, март 1923 г., публикует прекрасную картину Мазолино "Святой Юлиан", которая раскрывает в новом свете романтический темперамент этого художника. Мистер Беренсон, л. к., публикует произведение Преподобного для той же панели.

Большой альбом пластинок, сопровождающий "*Мазаччо, основы классического стиля*" Августа Х. Шмарсова и др. Кассель, 1900 г., незаменим для серьезного студента. Она доступна в больших библиотеках. Сокращения всех работ, затронутых в споре, легче найти в "*Мазолино да Паникале*" П. Тоески, Бергамо, 1908, и в "Вентури", "*Истории*", том. VII, пункт I.

[32.](#) У всадника, повернувшегося спиной слева от фрески с изображением Голгофы, рондель защищает затылок. Это недолговечное и неудачное изобретение, которое не использовалось до 1435-40 годов. Этой информацией, которой я обязан доктору Бэшфорду, декану Музея Метрополитен, я датирую Голгофу значительно позже смерти Мазаччо и, следовательно, все остальные фрески в той же часовне.

[33.](#) Кассони и другие мебельные панели. Стандартная работа принадлежит Паулю Шубрингу, *Кассони* и др. Leipzig, 1915.

Многие примеры из американских коллекций были опубликованы и обсуждены Уильямом Рэнкином и мной в журнале *Burlington*, Vol. VIII, IX. Смотрите также мой популярный набросок в "*Искусстве и декоре*", декабрь '05. Обстановка и убранство патрицианского флорентийского дома 15 века изучены и восхитительны А. Скиапарелли, *La Casa fiorentina & c.*, Флоренция, 1908.

[34.](#) Смотрите мою статью в *Art in America*, Vol. VIII, стр. 154, и в "*Искусстве и отделке*", Примечание 6 выше.

[35.](#) Мазаччо, библиография в примечании 4 выше.

В сущности, вид и хронология работ Мазаччо, приведенных здесь, отличаются от работ Кавалькаселле только тем, что фрески в Сан-Клементе приписываются Мазолино и их правильная датировка относится к концу 30-х или началу 40-х годов. В этом меня частично предвосхитил Пьетро Тоеска, *Мазолино да Паникале*, Бергамо, 1908.

Читатель, возможно, справедливо пожелает, чтобы я посвятил себя этому наиболее спорному вопросу в виде списка. Я привожу их в предварительном хронологическом порядке, предполагая, что Мазаччо, возможно, начал работать еще в 1420 году.

Ранние работы под влиянием Мазолино:

Мадонна со святыми (фреска). Храм в Монтемарчано близ Сан-Джованни.

Pietà (fresco). Кафедральный собор, Эмполи.

Чудо исцеления Христом (разрушено перекраской). Колледж Джона К. Джонсона, Филадельфия.

Мадонна и Святая Анна. Уффици, Флоренция.

Искушение Адама и Евы (фреска). Часовня Бранкаччи.

Воскрешение Табиты (фреска). Часовня Бранкаччи.

Более поздние работы:

Проповедь Святого Петра (фреска, возможно, более ранняя). Часовня Бранкаччи.

Рождение святого Иоанна (подносчика). Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

Полиптих Кармине, Пиза, 1426 год.

Мадонна, несколько небольших пилястр и небольшой рондель с бюстом Бога-Отца. Национальная галерея, Лондон.

Три панели пределлы (в основном школьной работы) и несколько небольших пилястр. Kaiser Friedrich Museum, Berlin.

Центральная башня с изображением распятия. Музей Неаполя.

Святой (высший орден). Гражданский музей, Пиза.

Святой (высший орден). Ланцкоронский, Вена.

Троица (фреска). Церковь Святой Марии Новеллы, Флоренция.

На всех сохранившихся фресках капеллы Бранкаччи сохранились детали и панели, которые в настоящее время повсеместно приписываются Филиппино Липпи.

[36.](#) Schmarsow, *Masaccio Studien*, bd. 3. p. 27, 8.

[37.](#) Андреа дель Кастаньо, ознакомьтесь с важными статьями Герберта П. Хорна в журнале *Burlington*, Vol. VII, 1905. Ричард Оффнер, в *Искусстве в Америке*, том. VII, стр. 227-35, "Восхитительный портрет" впервые опубликован в библиотеке мистера Моргана, Нью-Йорк. Великолепный турнирный щит с фигурой Давида находится в коллекции Вайднера, Элкинс-Парк, Пенна., и впервые был опубликован Гвидо Каньолой в *сборнике произведений искусства*, Vol. XIII (1913), стр. 49.

Андреа работал в Венеции в 1442 году. См. Г. Фиокка, *Журнал Берлингтона*, том. XL, стр. 11.

[38.](#) Алессо Бальдовинетти. См. Э. Лонди, *Алессо Бальдовинетти*, Флоренция, 1907.

ГЛАВА IV. ФРА ФИЛИППО ЛИППИ И НОВЫЙ СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ

[39.](#) *Fra Filippo Lippi*. Эдвард К. Стратт, *Фра Филиппо Липпи*, Лондон, 1906. Жизнь Вазари - это капитал. Стихотворение Роберта Браунинга "В "Мужчинах и женщинах"" в замечательном боковом свете".

[40.](#) *Беноццо Гоццоли*. Я принимаю дату, указанную полковником Г. Ф. Янгом для этих фресок. См. *"Медичи"*, Нью-Йорк, 1909, том I., глава vii, где дается хороший анализ этого украшения.

[41.](#) *Antonio Pollaiuolo*. "Антонио Поллайuolo" Мод Кратвелл, Лондон и Нью-Йорк, 1907. Для получения дополнительной информации обратитесь к Venturi, *Storia*, Том. VII, pt. I, стр. 558-578.

[42.](#) *Пьеро дела Франческа*. У. Г. Уотерс, *Пьеро дела Франческа*, Лондон, 1901; и великолепно иллюстрированный фолиант Коррадо Риччи, *Пьеро дела Франческа*, Рим, 1910.

[43.](#) *Ранние фрески Сикстинской капеллы*. Великолепно воспроизведен в альбоме, сопровождающем книгу Эрнста Штайнмана *"Шестидесятническая капелла"*, Мюнхен, 1901.

[44.](#) *Francesco Pesellino*. Обратитесь к талантливой и прекрасно иллюстрированной работе доктора В. Вайсбаха *"Франческо Песеллино и романтика эпохи Возрождения"*, Берлин, 1901. Для вырезок из *Кассони*, Пауля Шубринга, *Кассони*, Лейпциг, 1915, а также книг и статей, уже цитированных в примечании 6 к главе 3.

[45.](#) *Domenico Ghirlandaio*. Изобильная и удовлетворительная жизнь - это жизнь Джеральда С. Дэвиса, *Гирландайо*, Лондон и Нью-Йорк, 1909 год. Более краткое, но имеющее больший культурный охват произведение "Гирландайо" Анри Оветта, Париж, "Мастера искусства". Для краткой критики моя статья в *"Нации"* (Нью-Йорк), 20 августа 1908 г., стр. 167. Знаменитое нападение Рескина на Гирландайо в *"Утре во Флоренции"* - радостное чтение, хотя и причудливо преувеличенное.

ГЛАВА V. БОТТИЧЕЛЛИ И ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

[46.](#) *Боттичелли*. Стандартная работа - Герберт П. Хорн, *Сандро Боттичелли*, Лондон, 1908. Немного дополнительной информации можно найти у Кроу и Кавалькаселле, *История живописи в Италии*, Хаттонское изд. Том. II, и в книге Вентури, *История итальянского искусства*, том. VII, пункт 1.

Эссе Уолтера Патера в "*Эпохе Возрождения*" предлагает прекрасный односторонний взгляд. Эссе "*Душа факта*" и "*Кватроцентристия*" в "*земляных работах в Тоскане*" Мориса Хьюлетта поэтически поучительны. Анализ мистера Беренсона в "*флорентийских художниках эпохи Возрождения*" важен. Я более подробно написал о Боттичелли в "*Оценках в искусстве*", Нью-Йорк, 1912.

Иллюстрации Боттичелли к Данте опубликованы в более дешевой и роскошной форме Фридрихом П. Липпманом. *Botticelli, Zeichnungen von Sandro Botticelli*, Berlin, 1896.

Списки работ Боттичелли значительно различаются. Я склонен согласиться с рядом ранних картин, которыми пренебрегают такие эксклюзивные критики, как Беренсон и Хорн. Мой собственный список, который из-за нехватки места не может быть приведен здесь, не сильно отличался бы от списка А. Вентури в *Storia* VII, i, 588-642.

[47.](#) *Filippino Lippi*. I. B. Supino, *Les deux Lippi*, Firenze, 1904.

[48.](#) *Piero di Cosimo*. Fritz Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899. Как обычно, более поздняя информация в "Вентури", *Storia*, том. VII, часть 1.

[49.](#) Эта необычная серия, четыре из которых были восстановлены, полностью обсуждена и несколько иначе интерпретирована Роджером Э. Фраем в журнале *Burlington*, Vol. XXXVIII, стр. 131и далее. См. также письмо на стр. 257.

[50.](#) *Leonardo da Vinci*. "Стандартная жизнь" В. фон Зайдлица, *Леонардо да Винчи*, Берлин, 1909. Ранние работы Леонардо и его отношения с Верроккьо были тщательно и доходчиво проанализированы Йенсом Тисом, *Леонардо да Винчи*, Лондон, 1913. Среди ошеломляюще богатой библиографии студенту не помешает обратиться к замечательной жизни Вазари в любом из переводов, к научной и осторожной книге доктора О. Сирена "*Леонардо да Винчи*", Нью-Хейвен и Лондон, 1916, и к несравненному труду покойного доктора Дж. П. Рихтера "Литературные произведения Леонардо да Винчи", Лондон, 1883, доступному только в библиотеках. Джованни Поджи, *Леонардо да Винчи*, Флоренция, 1919, тщательно отредактировал "Жизнь" Вазари, и с ним следует ознакомиться для получения последних просмотров и иллюстраций. Мой собственный взгляд на раннее развитие Леонардо, наиболее спорный вопрос, более полно изложен в *Искусстве и археологии*, т. IV. стр. 111-122.

За эссе Уолтера Патера "Литературные побочники" в "*Эпохе Возрождения*"; за иконоборческий взгляд Беренсона в "*Изучении и критике итальянского искусства*", Четвертая серия, Нью-Йорк, 1920. Избранные переводы Эдварда Маккерди из "*Записных книжек Леонардо да Винчи*", Нью-Йорк, 1906, ценны для тех, кому Рихтер недоступен. К рисункам Леонардо, которые не менее важны, чем его картины, лучше всего обратиться через монументальную работу мистера Беренсона "*Рисунки флорентийских художников*", Нью-Йорк и Лондон, 1903 год, в то время как рисунки до 1480 года четко и умело описаны доктором Тисом.

[51.](#) Главная ошибка наиболее авторитетных критиков ранних работ леонардо заключается в том, что они поместили этот восхитительный маленький шедевр в начало серии в невероятно ранний срок. До 1475 года или около того не было таких манипуляций с красками и такого ощущения единства пейзажа. Поскольку проект Благовещения Пресвятой Богородицы был пересмотрен, он обязательно будет более поздним.

Мой список работ Леонардо включал бы, в приблизительном порядке:

1. При крещении Вероккио. Пейзаж слева и на расстоянии, Ангел, преклоняющий колени справа, около 1470 года, Уффици.
2. Мадонна с младенцем и Ангелом, дизайн Верроккьо, Лондон.

3. Благовещение, дизайн в основном Верроккьо, около 1475 года, Уффици.
4. Портрет девушки, возможно, работы Верроккьо, принца Лихтенштейна, Вена.
5. Благовещение, Лувр.
6. Мадонна Бенуа, около 1478-9, Петроград.
7. Святой Иероним, недостроенный, Ватикан, Рим.
8. "Поклонение волхвов", оставленное незаконченным около 1481 года, Уффици.
9. Карикатура на Святую Анну, Берлингтон-Хаус, Лондон.
10. Мадонна в скалах, между 1480-83 годами, Париж.
11. Так называемая Красавица Ферроньер, возможно, из боттеги, около 1490 года, Париж.
12. Девушка с горностаем, возможно, произведение боттеги, около 1495 года, Краков.
13. Глиняная модель лошади Сфорца, уничтоженная в 1500 году.
14. Тайная вечеря, 1498 год, Санта-Мария-делле-Грацие, Милан.
15. Карикатура на святую Анна, утрачена, но представлена эскизами в Венеции, 1503 год.
16. Мадонна с прялкой, представленная старинными копиями.
17. Карикатура на битву при Ангиари, нарисована только центральная группа, частично представлена эскизами и старыми копиями, 1504 год.
18. Портрет Моны Лизы, Париж.
19. Карикатура на стоящую Леду, вероятно, только на фигурку, поскольку многочисленные старые копии имеют самые разные аксессуары.
20. Мадонна в скалах, 1507 год, Лондон.
21. Карикатура на коленопреклоненную Леду, только рисунок. Эскизы и старые копии.
22. Мадонна и святая Анна, Париж.
23. Святой Иоанн, в рост, Париж.

Основная деятельность Леонардо как художника приходится на 1470-1500 годы. Он писал картину примерно каждые два года.

Различные скульптуры приписываются Леонардо. Из них только два, которые будут сделаны в *боттеге* Верроккьо и под его руководством, как мне кажется, заслуживают этого отличия. Терракотовая Мадонна с Младенцем в музее Метрополитен, приписываемая школе Верроккьо, возможно, представляет собой скульптуру Леонардо около 1465 года. Лепная мадонна, принадлежащая мистеру Джорджу Диббли из Оксфорда, появилась, возможно, десять лет спустя. Первый обсуждается мной в *"Искусстве и археологии"*, Vol. IV, стр. 122; второй воспроизведен и принят за Леонардо профессором А. Вентури в *L'Arte*, Vol. XXV, стр. 131.

[52.](#) Лучшим исследованием этой картины и ее современного влияния является работа Георга Гронау в *"Цайтшифт для художественного творчества"*. N. F. Vol. XXIII, стр. 253-259. Он не понимает, что столь примитивная картина, написанная еще в 1478 году, дает наилучшие основания для принятия большинства отвергнутых ранних Леонардо.

[53.](#) Во всем этом вопросе незаменимы замечательные исследования Йенса Тиса. См. Примечание 5 выше.

[54.](#) "Леди с горностаем" и "Красавица Ферроньер" подробно обсуждаются Х. Оченковски, *Журнал "Берлингтон"*, том. XXXIV, стр. 186 f., где будет найдена полная библиография.

[55.](#) Эта ошибка, сохранившаяся со времен Вазари, была, наконец, исправлена великим реставратором Кавенаги в его отчете о последней реставрации. Малагуцци Валери в *Милане*, Бергамо, 1906, ч. 2, стр. 14, впервые высказал правильное мнение о том, что картина была написана темперой.

[56.](#) Кеньон Кокс, *О живописи*, Нью-Йорк, 1917, стр. 73.

[57.](#) *Fra Bartolommeo*. Стандартной работой является "*Фра Бартоломео дела Порта*" Фрица Кнаппа, Галле, 1903. Г. В. Д. Габленц, "*Фра Бартоломео в 2-х томах*", Лейпциг, 1922.

[58.](#) *Андреа дель Сарто*. Х. Гиннесс, *Андреа дель Сарто*, Лондон и Нью-Йорк, 1901. Рисунки Андреа тонко проанализированы Бернардом Беренсоном в книге "*Рисунки флорентийских художников*".

[59.](#) *Бронзино*. Hans Schulze, *Die Werke Angelo Bronzino's*, Strassburg, 1911.

[60.](#) *Понтормо*. У нас есть две замечательные книги одного и того же писателя, доктора Ф. М. Клэппа; *Исследования Понтормо*, Париж, 1914; *Понтормо, его жизнь и творчество*, Нью-Хейвен, 1916.

Высший шедевр портретной живописи Понтормо "Алебарщик" опубликован мной в журнале "*Искусство в Америке*", Том X, стр. 66.

ГЛАВА VI.

ВЫСОКИЙ РЕНЕССАНС. Незаменимыми книгами являются "За ведущие идеи" Дж. К. Буркхардта, *"Цивилизация возрождения в Италии"*, Нью-Йорк, 1890; "за стилистическое развитие в искусстве" Х. Вельффлина, *"Искусство итальянского Возрождения"*, Нью-Йорк, 1913. Очень ценными для истории и биографии являются *"Возрождение в Италии"* Дж. Аддингтона Саймондса, 5 томов, Лондон; и *"Мысли и выражения в шестнадцатом веке"* Г. О. Тейлора, Нью-Йорк, 1920. Для ренессансных идеалов благородства и умеренности главным современным произведением является *"Кортегиано"* Бальдассаре Кастильоне, переведенный как *"Придворный"* Л. Э. Опдайком, Нью-Йорк, 1905. Для стилистического анализа показательны предисловия Беренсона к *флорентийским художникам* и к *художникам Центральной Италии эпохи Возрождения*.

[61.](#) Джентиле да Фабриано. А. Коласанти, *Джентиле да Фабриано*. Bergamo, 1909. Также рецензия на мое эссе. *Нация*, Том 89 (1909), стр. 168-170.

[62.](#) *Andrea da Bologna*. *Нация* (Нью-Йорк), том 95. (1912) стр. 392.

[63.](#) Умбрийцы пятнадцатого века. Walter Rothes, in *Anfänge ... "der Alt-Umbrischen Malerschulen"*, Страсбург, 1908, содержит превосходные иллюстрации к ранним художникам Умбрии. Также для нарезки, U. Gnoli, *Мост Умбра*, Бергамо.

[64.](#) Мелоццо да Форли. А. Шмарсов, *Мелоццо да Форли*, Берлин, 1886, и К. Риччи, *Мелоццо да Форли*, Рим, 1911, являются стандартными работами.

[65.](#) Luca Signorelli. Мод Кратвелл, *Лука Синьорелли*, Лондон, 1901. Смотрите Вентури, vii, как обычно.

[66.](#) Pietro Perugino. Venturi, *Storia*, Vol. VII, п. 2, гл. v, делает Перуджино прямым учеником Пьеро делла Франчески, приписывая Перуджино многие картины, ранее приписываемые Фьоренцо ди Лоренцо. Вид, хотя и привлекательный, кажется мне не совсем убедительным. Все работы Перуджино опубликованы в журнале *"Классик искусства"*, № XXV, Штутгарт, 1914. Лучшая общая оценка Перуджино - это оценка Вельфлина и Беренсона из художников Центральной Италии.

[67.](#) Фрески Камбио. Хотя вполне вероятно, что над этими фресками работал Рафаэль, проф. Заявление Вентури об авторстве Рафаэлем "Бога, пророков и сивилл", *Storia*, Vol. VII, ч. 2, стр. 828 и далее. во многом зависит от шатких свидетельств рисунков, произвольно приписываемых Рафаэлю.

РАФАЭЛЬ И МИКЕЛАНДЖЕЛО. С точки зрения чистого стиля лучшей трактовкой этих художников и Высокого Возрождения является трактовка Генриха Вельфлина в *"Искусстве итальянского возрождения"*, Нью-Йорк, 1913. Это книга, которую должен прочитать каждый студент и, по возможности, владеть ею. Трактовка пространственной композиции г-ном Беренсоном во введении к *художникам Центральной Италии эпохи Возрождения*, возможно, является его лучшим достижением в критике.

[68.](#) Рафаэль. Двухтомник Германа Гримма *"Жизнь Рафаэля"* по-прежнему ценен как справочное пособие. Среди многочисленных популярных книг на английском языке ни одна не является выдающейся. Рафаэль Генри Стрейчи в "Великих мастерах искусства" хорош, как и две монографии Джулии Картрайт: *Ранние работы Рафаэля* и *Рафаэль в Риме*, в серии "Портфолио", Лондон, 1895.

Что касается участия Рафаэля во фресках Камбио, мне кажется, что профессор Вентури в *Истории итальянского искусства*, т. VII, часть 2, рассматривает только правдоподобный случай.

Репродукции всех работ Рафаэля в *"Классик искусства"*, № I., Рафаэль, Штутгарт и Лейпциг.

Среди бесчисленных эссе о Рафаэле нет ни одного более понимающего, чем эссе Джона Ла Фаржа в *"Великих мастерах"*, Нью-Йорк, 1903.

[69.](#) Michelangelo. Лучшим источником для изучения творчества Микеланджело, художника, являются превосходные пластинки в *"Шестой капелле"* Эрнста Штайнмана, Мюнхен, 1901. Среди недавних коротких биографий Чарльза Холройда, *Микеланджело*, Лондон и Нью-Йорк, 1911, и Ромена Роллана (более подробное исследование, *Жизнь Микеланджело*, Нью-Йорк, 1912; другая и более короткая работа, *Микеланджело, исследование и др.*, Нью-Йорк, 1915), пожалуй, лучшая. Двухтомные биографии Германа Гримма и Дж. Аддингтона Саймондса ценны, особенно с точки зрения исторического фона. Но читателю, возможно, будет разумнее ограничиться одной из кратких биографий и жизнеописаний таких современников, как Вазари, Асканио Кондиви и Франческо д'Оланда. Два последних переведены в книге Холройда. Рисунки Микеланджело превосходно обсуждены и представлены в прекрасной подборке мистером Беренсоном в книге *"Рисунки флорентийских художников"*. Рисунки расположены в хронологическом порядке и прекрасно воспроизведены Карлом Фреем, *"Искусство Микеланджело"*, 2 тома., Берлин, 1911. У. Р. Валентинер проникательно относится к поздним годам Микеланджело (Нью-Йорк, 1914), посвящая себя главным образом более законченным рисункам. Краткий, но всеобъемлющий обзор - у Джона Ла Фаржа в *"Великих мастерах"*, Нью-Йорк, 1903. Работы полностью воспроизведены в *"Классике искусства"*, № VII. Микеланджело, Штутгарт и Лейпциг.

ГЛАВА VII. РАННЯЯ ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

70. Англоговорящему читателю доступно небольшое количество литературы общего характера. Кроу и Кавалькасель, *История живописи Северной Италии*, превосходно отредактированная Танкредом Борениусом, в трех томах, Лондон, 1913, является главным хранилищем фактов. Эвелин Марч Филлипс, *"Венецианская школа живописи"*, Лондон, 1912 год, представляет собой превосходный краткий обзор. Для читателей лучшей книги итальянца Лионелло Вентури *"Происхождение пиктуры Венесуэлы"*, Венеция, 1911. Сокровищница материалов в двух томах Лаудадео Тести, *История пиктуры Венесуэлы*, Бергамо. С шедевром Джона Рескина *"Камни Венеции"* можно ознакомиться с пользой и удовольствием. В *"Помпео Молменти"* собраны сокровища антикварной информации, *История Венеции и частной жизни*, 3 тома., Бергамо, 1905.

71. *Якопо Беллини*. Необычные и увлекательные альбомы для рисования изданы в двух формах: Коррадо Риччи, *"Якопо Беллини и его библиотека дизайна"*, 2 тома, Флоренция, 1908, и В. Голубью, *"Рисунки Якопо Беллини"*, Брюссель, 1908.

72. Г. Макнил Рашфорт, *Карло Кривелли*, Лондон, 1900.

73. *Андреа Мантенья*. Стандартная работа принадлежит Полу Кристеллеру, *Андреа Мантенья*, Лондон и Нью-Йорк, 1901 год. Краткая биография Мод Кратвелл, *Андреа Мантенья*, Лондон, 1901 г. Тонкий анализ г-ном Беренсоном североитальянских художников эпохи Возрождения, возможно, преувеличивает недостатки Андреа. Полное собрание сочинений Мантеньи воспроизведено в *"Классике искусства"*, № XVI, Штутгарт, 1910.

74. *Antonello da Messina*. См. Л. Вентури, *Le Origini*, и А. Вентури, *Storia*, VII, стр. 4. Недавние атрибуции, Бернард Беренсон, *Изучение и критика итальянского искусства*, 3-я серия, Лондон, 1916, стр. 79 и далее.

75. *Giovanni Bellini*. Ничего примечательного на английском языке, кроме случайной критики замечательной маленькой книги Рескина и Роджера Э. Фрая *"Джованни Беллини"*, Лондон, 1899, которая, к сожалению, вышла из печати. Для тех, кто читает по-немецки - Георг Гронау, *Книга Кюнстлера-семья Беллини*, Лейпциг, 1907, с многочисленными иллюстрациями. Недавно обнаруженные картины и лучшая хронология в книге Бернарда Беренсона *"Венецианская живопись в Америке"*, Нью-Йорк, 1916.

76. *Карпаччо по-ветторски*. Книга Людвиг и Молменти *"Жизнь и творчество Виктора Карпаччо"*, Лондон, 1907, дает, помимо основной темы, яркую картину культурного состояния Венеции примерно в 1500 году. Смотрите мой обзор эссе об этом в *The Nation*, том 86, (1908), стр. 315 и далее. Восхитительные комментарии Джона Рескина о карпаччо в основном содержатся в *Путеводителе по академии* в Венеции и в *"Покое святого Марка"*, глава *"Святылище рабов"*, Библиотечное издание. Том. XXIV.

77. *Giorgione*. Для самого маленького списка - Л. Вентури, *Джорджоне* и *"Иль Джорджонизм"*, Милан, 1913; для самого длинного списка - Герберт Кук, *Джорджоне*; для просмотра посередине - Л. Джусти, *Джорджоне*, 2 тома, Берлин, 1908, самые полезные тарелки.

Общие условия проблемы четко сформулированы покойным Ричардом Нортоном в книге *"Бернини и другие исследования"*, Нью-Йорк, 1914. Л. Хуртик в книге *"Молодая женщина Титъена"*, Париж, 1919, недавно работал над картинами, которые находятся между Тицианом и Джорджоне, интересным, но крайне субъективным образом. Кенъон Кокс, *Искусство в Америке*, Том II. I, стр. 115 и далее, делает правдоподобное предположение, что несколько портретов, подписанных V или VV, принадлежат Тициану, буквы означают Vecellius Venetus. Это сделало бы берлинский портрет работой Тициана.

Эссе Уолтера Патера о школе Джорджоне в эпоху Возрождения столь же виртуозно отличается проницательностью, сколь и словесной красотой.

Я не решаюсь добавить еще одно к различным мнениям о картинах Джорджоне. По крайней мере, я могу внести новизну, классифицировав их в соответствии с вероятностью, или, скорее, в соответствии с полнотой моего собственного убеждения. Во всем этом вопросе мы в значительной степени находимся в поле вкуса и мнения. Е означает "рано".

Картины, м. дж., несомненно, Джорджоне

1. Пастухи находят Младенца Париса (перерисованный фрагмент, Д) Будапешт
 2. "Солдат и цыганка" Э. Принца Джованелли
 3. Мадонна со святыми Франциском и Георгием (1504) Кастельфранко
 4. "Три философа" (закончено Себастьяно дель Пьомбо) Вена
 5. Орфей и Эвридика (*панно кассоне*) Бергамо
 6. Спящая Венера (пейзаж Тициана) Дрезден
 7. Фреска обнаженной женщины, почти стершаяся (1508), представленная гравюрой Дзанетти "Фондако де Тедески"
 8. Юдифь (обрезана по бокам) Петроград
 9. Его собственный портрет (сильно урезанный и поврежденный) Брансуик
 10. Церковь Христа с его Крестом в Сан-Рокко
 11. Концерт (законченный Тицианом? или перерисованный в его манере?) Флоренция
- Картины, вероятно, Джорджоне. Я принимаю их, но не считаю доказательства убедительными.*
- 12–13. Истории младенца Париса (две *панели Кассоне*, Э.) Сэра Мартина Конвея, замок Аллингтон, Мейдстон, Англия
 14. Огненное испытание Моисея (дверная панель, Э.) Флоренция
 15. Суд Соломона (дверная панель, Э.) Флоренция
 16. Христос, несущий свой Крест, Э. Фенуэй Корт, Бостон.
 17. Дань уважения поэту Э. Лондону
 18. Портрет молодого человека (возможно, раннего Тициана) Берлин
 19. Мальчик со стрелой (старая копия?) Вена
 20. Пастух с флейтой в Хэмптон-Корте
 21. Давид с головой Голиафа (копия? или испорченный оригинал?) Вена
 22. Алтарь святого Иоанна Златоуста (в основном работы Себастьяно дель Пьомбо) С. Джованни Кризостомо
 23. Пасторальная симфония (радикально перекрашенная в последнее время). Париж
 24. Портрет мужчины из Нью-Йорка

Этот список можно было бы расширить еще на полдюжины номеров, включив в него рисунки, которые могут представлять утраченные оригиналы Джорджоне, но здесь мы находимся в области, слишком субъективной для полезного обсуждения в справочнике.

Картины, которые обычно приписывают Джорджоне, я думаю, ошибочно.

Мальтийский рыцарь (вероятно, Тициан около 1515 года) Флоренция

Портрет Броккардо Будапешт

Шторм Утих у Святого Марка (вероятно, Пальмы) в Венеции

Суд Соломона (Hourticq предположительно считает копией утраченной фрески Тициана) Бэнкс Колл, Кингстон Лейси

Мадонна со святыми Антонием и Рохом (вероятно, Тициана) Мадрид

Женский портрет Казино Боргезе, Рим

Причиной исключения таких работ является их чрезмерно патетический или драматический характер. Этот аргумент особенно применим к "Прелюбодейке перед Христом" в Глазго. Подтверждающие технические данные против этой группы можно найти в превосходной монографии Л. Вентури.

ГЛАВА VIII.—ТИЦИАН И ВЕНЕЦИАНСКИЙ РЕНЕССАНС

О венецианском возрождении в целом у нас есть работы, процитированные в начале Примечаний к главе VII и к биографиям и спискам Д. В. Хадельна, новое изд. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte*, Berlin, 1914. Ценен краткий обзор покойного Кеньона Кокса в *"Отношении к живописи"*, Нью-Йорк, 1917, стр. 98-132.

[78.](#) Тициан. Книга Кроу и Кавалькасея *"Жизнь и времена Тициана"*, в 2-х томах, Лондон, 1881, по-прежнему является самым полным хранилищем информации. Популярная, но тщательно выполненная работа Георга Гронау *"Тициан"*, Лондон и Нью-Йорк, 1904 год, основана на более поздних документальных открытиях. Как анализ технических целей художника заслуживает внимания работа Чарльза Рикетта *"Тициан"*, Лондон, 1910 год. Почти все работы Тициана опубликованы в журнале *"Классик искусства"*, No. III, Stuttgart, 1906. Несколько недавно обнаруженных картин воспроизведены в последних выпусках за 1918-22 годы журнала *"Берлингтон"*, *"Искусство в Америке"* и *"Цайтирифт для художественного творчества"*.

[79.](#) Эпоха Тициана. Весь доступный материал по этому спорному вопросу предложен мистером Гербертом Куком и доктором Джорджем Гронау в полемике, напечатанной в качестве приложений к книге Кука *"Джорджоне"*, Лондон, 1907. Ранние свидетельства весьма противоречивы.

Написание	в	1557	Дольче подразумевает, что	Тициан	был	родился	о нас	1489
года	"	"	1566-7	Вазари	"	"	"	"
В	1564	испанским посланником	"	"	"	"	"	1474
"	"	1567	Испанский консул	"	"	"	1482 году	"
"	"	1571	сам Тициан	"	"	"	"	1477
"	"	1584	Боргини	"	"	"	"	1478-9, ...

В письмах 1545 и 1548 годов Тициан ссылается на свой преклонный возраст и инвалидность (примечание Кука, стр. 141), выражения более естественные, если бы ему было шестьдесят восемь и семьдесят один, чем если бы ему было всего пятьдесят шесть и пятьдесят девять.

Теория мистера Кука о том, что Тициан и его испанские официальные друзья сильно преувеличили его возраст, чтобы добиться от императора срочных денежных переводов, кажется мне беспочвенной. Доктор Гронау убеждает меня, что ни Дольче, ни Вазари нельзя рассматривать как серьезных свидетелей. Л. Хуртик в *"Жене Титъена"*, Париж, 1919, почти ничего не добавляет к Куку, утверждая более позднюю дату рождения Тициана.

Вся масса свидетельств указывает на то, что Тициан сказал правду в общих чертах о своем возрасте, возможно, прибегнув к круглой цифре. Я уверен, что ему было далеко за девяносто, когда он назвал себя девяностопятилетним в письме от 1571 года, и что он умер почти столетним стариком.

[80.](#) Pietro d'Achiardi, *Sebastiano de Piombo*, Roma, 1908.

[81.](#) Max von Boehn, *Giorgione und Palma Vecchio*, Leipzig, 1908.

[82.](#) Бернард Беренсон, *Лоренцо Лотто*, Лондон, 1905. Включает также тщательное изучение работ Альвизе Виварини, Чимы, Монтаньи и других венецианских художников. В *"Изучении и критике итальянского искусства"*, 3-я серия, Лондон, 1916, великолепная святая Жюстина из коллекции Вальсекки по праву восстановлена Джованни Беллини, л.с. 38 и далее

[83.](#) *Correggio*. Стандартное произведение К. Риччи, *Антонио Аллегри да Кореджо*, Нью-Йорк, 1896. Восхитительное критическое исследование, Т. Стердж Мур, *Корреджо*, Лондон и Нью-Йорк, 1906. Полное собрание сочинений в *"Классике искусства"*, № XVII, Штуттгарт.

Новый и убедительный взгляд на дату рождения и раннее развитие Корреджио в книге Вентури, *Storia*, Vol. VII, часть iii, стр. 1152 и далее

[84.](#) Эвелин Марч Филлипс, *Тинторетто*, Лондон, 1911. Многие из необычных набросков темперой воспроизведены в журнале *"Берлингтон"* за январь и февраль 1910 г. Х. Тоде, *Тинторетто*, Лейпциг, 1901.

Множество красноречивых критических замечаний Рескина в *"Современных художниках"* и *"Камнях Венеции"* (см. Указатели) и в *"Путеводителе по академии в Венеции"*, изд. библиотеки. Том. XXIV.

[85.](#) *Paolo Veronese*. Смотрите мастерское эссе Кеньона Кокса в журнале *"Старые мастера и новые"*, Нью-Йорк.

[86.](#) Г. Б. Тьеполо. Стандартная работа Помпео Мольменти. Г. Б. Тьеполо, Милан, 1909.

[87.](#) Г. А. Симонсон. *Франческо Гварди*, Лондон, 1905. Многочисленные дополнения того же автора в журнале *"Берлингтон"* за последующие годы.

ГЛАВА IX. РЕАЛИСТЫ И ЭКЛЕКТИКИ

Доступной литературы об этом периоде на английском языке мало, но в С. Ricci, *Искусство Северной Италии*, Нью-Йорк, 1911, есть превосходные наброски большинства художников, рассматриваемых в этой главе.

А. Pératé in A. Michel, *Histoire de l'Art*, Vol. V^a, дает более полное резюме.

[88](#). Caravaggio. W. Kallab, *Austrian Jahrbuch*, Vol. XXVI (1906), стр. 272 и далее, краткий иллюстрированный очерк. Феликс Виттинг, *Микеланджело да Караваджо*, Страсбург, 1916.

[89](#). Сальватор Роза. Леди Морган, *Жизнь и времена Сальватора Розы*, в двух томах., Париж, 1824. Leandro Ozzola, *Vita e opere di Salvator Rosa*, Strassburg, 1908.

Отрывки, переведенные в тексте, взяты из книги Боттари "*Письмена суллы Питтуры*" и др., том. I, стр. 447, 450 ф., Милан, 1822.

[90](#). Карраччи. Основным источником является весьма спорный и анекдотический труд Карло Чезаре Мальвазии "*Фельсина Питтриче*"; я использовал двухтомное издание, Милан, 1841г.

Габриэль Рушес, "*Болонская пьеса к концу XVI века*", Париж, 1913, является стандартной работой об эклектической школе." О ландшафте этой школы, которая очень важна как подготовительная к Клоду и Пуссену, у Руше есть два замечательных эссе в *Газете изящных искусств*, 5^e Том периода, III. (Январь и февраль 1921 г.) стр. 7 и далее, и 119 и далее

Hans Tietze, in *Austrian Jahrbuch*, Vol. XXVI (1906), стр. 51 и далее, *Галерея Аннибале Карраччи в палаццо Фарнезе и римском дворце Сены*— очень подробная и богато иллюстрированная монография о Карраччи, в которую вошли работы таких ученых, как Франческо Альбани и Доменикино.

[91](#). Guido Reni. Макс фон Бон, *Гвидо Рени*, Лейпциг, 1910, полностью иллюстрирован.

[92](#). Доменикино. Luigi Serra, *Domenico Zampieri detto Domenichino*, Rome, 1909. Также статья Титце выше, примечание 3.

СОВЕТЫ ДЛЯ ЧТЕНИЯ

ВСЕОБЪЕМЛЯЮЩАЯ ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ. Для англоговорящих читателей лучшим справочным источником является "Кроу и Кавалькасель", *"Новая история живописи в Италии"*, которая охватывает территорию Центральной Италии примерно до 1500 года. Я предпочитаю трехтомное издание Эдварда Хаттона, опубликованное Дж. М. Дентом и компанией, Лондон; и Э. П. Даттоном, Нью-Йорк, (1908-1909), более полному шеститомному изданию, аннотированному Лэнгтоном Дугласом и опубликованному совместно лондонскими Марреями и нью-йоркскими "Скрибнерс". Для Северной Италии незаменима *"История живописи Северной Италии"* Филда Кроу и Кавалькаселле, переизданная в трех томах Танкредом Борениусом, "Сыновья Джона Мюррея-Чарльза Скрибнера", 1912. Обе работы обычно цитируются как "С. & С." Итальянские статьи в *"Истории искусства"* А. Мишеля, Париж, превосходны.

РУКОВОДСТВА. Исключительно полезны четыре справочника Бернарда Беренсона *"Венецианские художники эпохи Возрождения"*, *"Флорентийские художники эпохи Возрождения"*, *"Центральноитальянские художники эпохи Возрождения"* и *"североитальянские художники эпохи Возрождения"*, Нью-Йорк и Лондон, Г. П. Патнэм и сыновья". Каждое из них содержит подробное критическое обсуждение и списки работ наиболее выдающихся художников. Следует использовать последние издания.

"Краткая история итальянской живописи" Элис ван Вехтен Браун и Уильяма Рэнкина, Дент-Даттон, 1914, предлагает блестящие, хотя и неровные характеристики и умелое изложение спорных моментов.

ТЕХНИКА. Обратитесь к восхитительной *Книге по искусству Ченнино Ченнини* под редакцией Кристианы Дж. Херрингем, Лондон: Джордж Аллен, 1922, о методах живописи темперой и фреской.

БИОГРАФИЯ. Живописные *жизнеописания художников* Джорджо Вазари с наибольшей пользой можно прочитать в переводе Гастона Дюка. де Вере, в десяти томах, Лондон: Филип Ли Уорнер; Нью-Йорк: компания Macmillan. Есть много цветных отпечатков. Этот материал доступен недорого в удобной "Библиотеке обывателя". Миссис Ади, "Джулия Картрайт", удачно, с необходимыми исправлениями, описала жизнь главного героя в *"Художниках Флоренции"*, "Э. П. Даттон и компания", 1916.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ. Читатель может с наибольшей пользой выработать привычку листать подшивки журнала *"Берлингтон"* и журналов *"Искусство в Америке"*, *"Рассенья д'Арте"* и *"Л'Арте"*, которые содержат хорошие репродукции многих прекрасных итальянских картин из частных коллекций.

ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВКА. Превосходны многие главы на итальянском в книге Генри Осборна Тейлора *"Средневековый разум"*, в двух томах, "Макмиллан Компани", 1911. О флорентийских условиях читайте в книгах Гвидо Бьяджи *"Люди и нравы старой Флоренции"*, Чикаго, А. К. Макклург и компания, 1909, и *"Строители Флоренции"*, Дж. Вуд Браун, Лондон, Метуэн и компания, 1907.

ФОТОГРАФИИ И Т.Д. Идеальный способ воспользоваться справочником - это просмотреть его перед посещением крупной европейской галереи и внимательно перечитать, пока

впечатление от самих картин еще живо. Но студент должен также многое зависеть и фоторепродукции. Для тех, Италия гг. Алилари во Флоренции и Доминик Андерсон в Риме комплексные, тонко сделаны, и поразительно дешево. У Алилари есть большинство итальянских картин из Лувра и Дрезденской галереи; у Андерсона - из Прадо в Мадриде и Национальной галереи в Лондоне. Коллекции Ханфштенгля и Брукманна из Мюнхена охватывают большинство галерей Северной и Центральной Европы. Фотографии итальянских картин, хранящихся в Музее Метрополитен, Нью-Йорк; Музее изящных искусств, Бостон; Музее Фогга, Кембридж, Массачусетс, и коллекции Джарвса, Йельский университет, Нью-Хейвен, Коннектикут, можно приобрести в этих музеях. Помимо этих четырех основных коллекций итальянских картин в Америке, заслуживают внимания коллекции Нью-Йоркского исторического общества, Нью-Йорк, и миссис Джон Л. Гарднер, Фенуэй Корт, Бостон, которые время от времени открываются для публики. В художественных музеях Вустера, Массачусетс, Провиденса, Р.И., Кливленда, О., Индианаполиса, Детройта, Чикаго и Миннеаполиса представлены качественные картины итальянского производства. В галерее Вильстах в Филадельфии кое-что есть, и всякий раз, когда коллекция Джона Дж. Джонсона будет достойно выставлена, Филадельфия действительно будет богата итальянским искусством. Учащийся не должен упускать из виду такие местные ресурсы, какими бы незначительными они ни казались, поскольку один незначительный оригинал, которым он полностью наслаждался, стоит нескольких дней изучения репродукций.

Для студентов, которые не могут позволить себе значительное количество фотографий, сносной заменой могут служить *Университетские принты*, Ньютон, Массачусетс. Для краткого ознакомления очень полезны многочисленные вырезки из монументальной *истории итальянского искусства Вентури*, Милан, Ульрико Хепли. Полутона в "Монографии Кюнстлера", Лейпциг, Вельхаген и Класинг, а также более крупные гравюры в "Классик искусства", Штутгарт и Лейпциг, служат той же цели. Подробную информацию можно получить у любого книготорговца-импортера.

Книги об итальянцах или о Риме

КРОЧЕ

АРИОСТО, ШЕКСПИР И КОРНЕЛЬ 2,50 доллара

Дж. Э. Спингарн: “Я рассматриваю эту книгу как наиболее важный критический сборник, который когда-либо переводился на английский с современного языка”.

ПОЭЗИЯ ДАНТЕ \$2.00

Кит Престон, в Chicago News: “Его замысел - соскрести ракушки со своего поэта и представить настоящую поэзию, свободную от исторических философских и аллегорических наслоений ... в то же время он энергично и здравомысляще пересматривает каноны искусства”.

ТЕННИ ФРЭНК

ВЕРГИЛИЙ: Биография \$2.00

Новая Республика: “Вы обнаружите, что новая сила влечет вас к *Вергилию*, и узнаете, какой дорогой ценой для вас обучение латыни было доверено грамматикам, а не Тенни Франкам”.

ИСТОРИЯ РИМА

“Нью-Йорк таймс”: “От начала до конца представляющий жизненный интерес рассказ, драматические события которого время от времени становятся глубоко захватывающими”.

Американская историческая серия: Библиотечное издание, 8 т., 613 стр., \$ 4,50

Дж . Б. ФЛЕТЧЕР

ДАНТЕ

Краткая книга о его личных признаниях, преподавании и творчестве.

Домашняя университетская библиотека 90 центов

У. У. ФАУЛЕР

РИМ

The Spectator: “Виртуозный набросок римского характера и того, что он сделал для мира”.

Домашняя университетская библиотека 90 центов

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГЕНРИ ХОЛТ И КОМПАНИЯ" (VI. '23), НЬЮ-ЙОРК

Книги по искусству

ФРЭНК ДЖУЭТТ МЭЗЕР-МЛАДШИЙ

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ 3,50 доллара В эпоху Возрождения. С более чем 325 иллюстрациями.

ЭСТИМЕЙТ В ИСКУССТВЕ \$2,00 С 10 иллюстрациями

САЙМОНДС

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ВОЗРОЖДЕНИЯ \$2.00

У ТЭЙНА

ЛЕКЦИИ ПО ИСКУССТВУ: Первая серия \$2.50

А. W. М. СТИРЛИНГА

УИЛЬЯМ Де МОРГАН И ЕГО ЖЕНА \$ 6,00 С иллюстрациями к их произведениям искусства.

В Домашней университетской библиотеке Каждый по 90 центов

СЭРА Ф. УЭДМОРА

ХУДОЖНИКИ И ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ С иллюстрациями на 16 полных страниц.

У. Р. ЛЕТАБИ

АРХИТЕКТУРА Введение в ее историю и теорию. С линейными рисунками.

Эй Си БРОК

УИЛЬЯМ MORRIS: его работа и влияние История о том, как Моррис перешел от создания произведений искусства к преобразованию общества.

Книги по искусству для молодежи

ДЖОН Д. ЧАМПЛИН

МОЛОДЕЖНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ: ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО \$ 3,00 С многочисленными иллюстрациями.

АННЫ КЕРТИС ЧЕНДЛЕР

ВОЛШЕБНЫЕ КАРТИНКИ ДАВНИХ ВРЕМЕН \$ 1,40 Иллюстрированы из коллекции Музея искусств Метрополитен, Нью-Йорк.

ДРУГИЕ ВОЛШЕБНЫЕ КАРТИНКИ ДАВНИХ ВРЕМЕН За 1,40 доллара С аналогичными иллюстрациями.

МОД И. Г. ОЛИВЕРС

ПЕРВЫЕ ШАГИ К НАСЛАЖДЕНИЮ КАРТИНКАМИ, иллюстрированными.

ГЕНРИ ХОЛТ И КОМПАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВА (VI '23) НЬЮ-ЙОРК

Исправленное и дополненное, пятое издание

ДОМАШНЯЯ КНИГА СТИХОВ

СОСТАВЛЕНО

БЕРТОН Э. СТИВЕНСОН

(Американский и английский языки 1580-1920)

Третье издание было переработано от начала до конца - добавлено 590 стихотворений, изменена нумерация страниц, указаны автор, название и первая строка, исправлены биографические данные и т.д., и т.п. С тех пор в двух изданиях мало что изменилось, кроме указания некоторых дат смерти и т.д.

Были рассмотрены сотни писем читателей и поэтов с предложениями о дополнениях или исправлениях, а также колонки рецензий на первое издание. Поэты, которые опасались оказывать поддержку неизвестному предприятию, теперь великодушно разрешили использовать их работы.

В это издание вошли такие “новые” поэты, как МЕЙСФИЛД, ЧЕСТЕРТОН, ФРОСТ, РУПЕРТ БРУК, ДЕ ЛА МАР, РАЛЬФ ХОДЖСОНИ др.

“Собрание настолько полное и выдающееся, что трудно найти что—либо другое, достаточно приближающееся к нему для сравнения”. -*Книжное обозрение "Нью-Йорк Таймс"* о первом издании.

Индийская газета, 4096 страниц. С позолоченным обрезом. Упакован в коробку.

Ткань, один том, 15,00 долларов нетто.

Ткань, два тома, 18,50 долларов нетто.

¾ Марокко, один том, 20,00 долларов нетто.

ГЕНРИ ХОЛТ И КОМПАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВА НЬЮ - ЙОРК

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕПИСЧИКА

1. Безмолвно исправил очевидные опечатки и варианты написания.
2. Сохранено архаичное, нестандартное и неопределенное написание в печатном виде.
3. Переиндексировал сноски с использованием цифр.